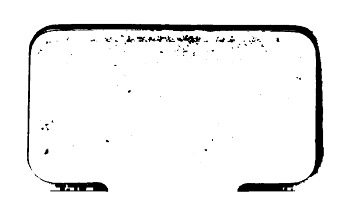



TAYLOR INSTITUTION
DOMINUS ILLUMINATIO MEA



HISTOIRE LITTÉRAIRE

D'ITALIE.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

D'ITALIE,

PAR P. L. GINGUENÉ,

DE L'INSTITUT IMPÉRIAL DE FRANCE,

MEMBRE NON RÉSIDANT DE L'ACADÉMIE IMPÉRIALE DE TURIN, ASSOCIÉ CORRESPONDANT DE CELLE DE LA CRUSCA, DES ATHÉNÉES DE NIORT ET DE VAUCLUSE, DE LA SOCIÉTÉ DES SCIENCES ET ARTS DE LA LOIRE-INFÉRIEURE, MEMBRE DE L'ACADÉMIE CELTIQUE, etc.

TOME SIXIÈME.



A PARIS,

CHEZ MICHAUD FRÈRES, IMPRIMEURS-LIBRAIRES,

RUE DES BONS-ENFANTS, N°. 34.

M. DCCC. XIII.

HISTOIRE LITTÉRAIRE D'ITALIE.

DEUXIÈME PARTIE.

CHAPITRE XIX.

De la Tragédie italienne au seizième siècle. La SOPHONISBE *du Trissino; la* ROSMONDE *et l'*ORESTE *du Rucellai.*

Si l'on a eu jusqu'à présent en France des idées fausses ou imparfaites sur l'épopée italienne, celles qu'on s'est formées de ce que fut l'art dramatique en Italie le sont peut-être plus encore. Ce ne sont pas seulement des hommes sans nom et sans autorité dans les lettres, qui en ont parlé avec légèreté ou avec un mépris fondé sur l'ignorance; l'abbé d'Aubignac, qui prétendit apprendre aux autres l'art du théâtre, qu'il pratiqua si mal, est accusé par les Italiens d'avoir prononcé hardiment qu'il n'y a dans les tragédies italiennes aucune notion de cet art (1). St.-Évremond,

(1) Le *Quadrio* l'en accuse expressément : *Bisogna dire che*

homme d'autant d'esprit que d'Aubignac en avait peu, mais esprit tranchant et superficiel, décida plus hardiment encore qu'elles ne valent même pas la peine qu'on en parle, et qu'il suffit de les nommer pour inspirer de l'ennui.

Il est vrai qu'il cita pour exemple de ces insipides tragédies italiennes *le Festin de Pierre*, tragicomédie espagnole, dont on ne fit jamais grand cas en Italie, qui n'y a été traduite par aucun auteur de réputation, tandis qu'en France, Molière et Thomas Corneille n'ont pas dédaigné de la traduire; et qui, dans le premier de ces deux pays, n'a jamais été jouée que par des troupes ambulantes, pour l'amusement de la populace; dans le second, au

il sig. d'Aubignac non ne vedesse mai alcuna (*tragedia italiana*) *che osò dire con ammirabil franchezza che nium' arte v'era tragl' italiani serbata.* (*Stor. e rag. d'ogni poès.*, t. IV, pag. 59.) J'avoue que je n'ai pu trouver cet endroit dans *la Pratique du théâtre* de cet auteur; mais j'y ai trouvé, sur la comédie, le passage suivant, qui rend l'existence du premier très vraisemblable, et qui prouve la même ignorance et la même assurance à parler de ce qu'on ne sait pas. « Il ne faut pas dire que la comédie des Italiens ait pris la place de celles de Plaute et de Térence, car ils n'en ont gardé ni la matière ni la forme; leurs sujets sont toujours mêlés d'aventures sérieuses et de bouffonneries; de personnages héroïques et de fripons; et la manière dont ils les composent ordinairement en trois actes et sans ordre de scènes, ne tient rien de la conduite des anciens, et je m'étonne comment il est arrivé que les enfants des Latins soient si peu savants en l'art de leurs pères. » (Liv. II, ch. 10, édit. de 1715, p. 132.)

contraire fait partie du répertoire national, destiné aux plaisirs de la meilleure compagnie (1). St.-Évremond ajouta même, avec un emportement singulier dans un homme de son caractère, qu'il n'avait jamais vu cette pièce sans désirer que l'auteur fût foudroyé comme son athée (2). Ce souhait bénévole regarde Calderon, Molière, Thomas Corneille, et quelque traducteur obscur en prose italienne, mais aucun des poètes dramatiques dont le nom et les ouvrages soient connus dans l'histoire littéraire de l'Italie. Nous ne devons désirer de voir foudroyer personne; mais nous devons de justes reproches à la mémoire de ces écrivains inconsidérés dont les faux jugements ont égaré notre goût, nous ont habitués à blâmer et à mépriser sans connaître, et nous ont trop souvent et trop justement exposés au ressentiment et à la risée des peuples instruits.

Voltaire, que les pédants accusent d'ignorance, parce que son érudition était plus générale, moins circonscrite et plus éclairée que la leur, nous a parlé le premier avec connaissance et avec équité de ces beaux spectacles qui faisaient un des nobles amusements de la cour de Léon X, et de ces heureux essais de comédie et de tragédie dans le

(1) Cette observation est du *Quadrio*, *loc. cit.*

(2) Tout cela est dans un morceau intitulé : *Sur les Tragédies*, t. IV, p. 19 de ses OEuvres, édit. de 1753, 12 vol. pet. in-12.

goût antique, faits à Rome par le cardinal *Bibbiena* et par le *Trissino*, au commencement du seizième siècle, tandis que *les frères de la passion* et *les clercs* divertissaient encore la France avec les *Mystères*, les *Actes des apôtres* et l'*Apocalypse* de Louis Chocquet (1). Il suffisait, pour le but que se proposait Voltaire, de marquer ce premier pas, dans l'art dramatique, fait par une nation à qui l'on doit aussi les premiers pas dans tous les autres arts. Mais remarquons encore ici un effet de cette paresse qui se joint, on ne sait trop comment, avec notre activité d'esprit. On avait répété long-temps, d'après d'Aubignac, St.-Évremond et d'autres auteurs, qu'il n'y a, dans les premières pièces italiennes, aucune idée de l'art, qu'elles ne valent même pas la peine d'en parler; nous avons de même répété, d'après Voltaire, que les Italiens ont donné, par la *Sophonisbe* du *Trissino*, le signal de la renaissance de l'art tragique, conforme à la pratique des anciens; par la *Calandria* du cardinal *Bibbiena* et par la *Mandragore* de Macchiavel les premiers exemples de la comédie moderne modelée sur la comédie antique; mais nous en sommes restés-là, sans nous inquiéter de savoir si, dans ce grand seizième siècle, d'autres tragédies et d'autres comédies avaient suivi les traces des premières; ou plu-

(1) Voyez Dictionnaire de Bayle, art. *Chocquet*.

tôt, nous avons pris pour constant que la *Sophonisbe* était la seule tragédie italienne qui méritât ce nom, jusqu'au commencement du dernier siècle, où nous avons encore appris de Voltaire l'existence d'une *Mérope* italienne; que le reste n'était que des tragédies en musique ou des opéras; qu'à l'égard des comédies, ce n'était que des farces de Pantalon et d'Arlequin, dépourvues d'art, d'esprit et de goût, composées d'un mélange de dialectes, de gestes de singe, de jalousie et de vengeance italienne (1), dont tout le comique enfin consistait en gesticulations et en lazzis. Marmontel l'a écrit dans sa *Poétique;* La Harpe dans son *Mercure;* et celui-ci passant, comme à son ordinaire, toutes les bornes, ajouta même que la gesticulation et les lazzis font plus de la moitié du comique italien, *comme ils font la plus grande partie de leur conversation et souvent de leur esprit* (2).

Je rapporte ici ces ridicules décisions d'hommes qui passent cependant pour de bons juges, et dont notre jeunesse respecte et va répétant les arrêts, pour que nous comprenions bien comment il arrive que les autres nations nous accusent d'ignorance, d'orgueil, d'impolitesse et

(1) Je reviendrai sur ceci en parlant de la comédie. Voyez ci-après, chap. XXIII, vers la fin.

(2) *Mercure* de mars 1772.

de légèreté ; pour que nous apprenions à rougir de ces opinions aussi fausses qu'inciviles et inhospitalières, pour qu'enfin nous nous sentions engagés, par cette utile honte, à étudier avec quelque attention ce qu'ignoraient complètement ceux qui en ont ainsi jugé, à être justes pour les étrangers, et, s'il se peut, un peu plus modestes pour nous.

Je ne répéterai point ici ce qu'on trouve partout sur l'origine de la tragédie grecque, sur le caractère et les formes qu'elle eut chez les Athéniens. Ces formes et ce caractère reçurent quelques variétés du génie différent des trois grands tragiques; mais on voit qu'au fond tout émanait du même système et tendait au même but dans tous les trois. Du moment où la tragédie se fut dégagée du tombereau de Thespis, et qu'Eschyle l'eut fait monter sur le théâtre, elle entra, comme tous les autres arts, dans l'ensemble de ces belles institutions politiques et morales, destinées à conduire un peuple ingénieux et sensible à la vertu par le plaisir. Ce peuple était en même temps léger et cruel, orgueilleux et trop confiant dans la prospérité, facilement découragé dans le malheur; le spectacle des calamités des rois, de la chute des empires, des grands revers de la fortune, corrigeait, ou du moins tempérait ces vices par les douces impressions de la pitié, et par une salutaire terreur.

En un mot la tragédie grecque n'était point un

vain amusement; c'était une grande fête donnée au peuple, dans des occasions solennelles, par ses magistrats. Ces derniers n'étant que les dépositaires d'une autorité que le peuple pouvait toujours leur reprendre, avaient intérêt de le flatter en même temps que de le rendre meilleur. Les poètes, tant pour leur propre compte, que pour celui des magistrats qui faisaient représenter leurs pièces, entraient dans cette double vue; et la lecture attentive de ce qui nous reste de leur théâtre nous montre qu'ils en étaient continuellement occupés.

Le but de ces représentations, et les occasions où elles étaient données, non seulement en déterminèrent la constitution et les formes, mais décidèrent des règles mêmes de l'art. Le chœur, qui avait été dans l'origine la partie essentielle du spectacle, ou plutôt le spectacle même, resta, comme pour représenter le peuple; et le double projet de le flatter et de l'améliorer en même temps, paraît dans le soin que l'on prit de mettre dans la bouche du chœur les vœux pour les bons, le blâme des méchants et les moralités tirées des crimes ou des malheurs des personnages. La nécessité d'agir à la fois sur une grande multitude, d'attacher son attention par des émotions continues et profondes, dicta la règle de l'unité d'action; la continuité non interrompue de cette action une fois commencée (ses diffé-

rentes parties, que nous nommons actes, n'étant séparées que par le chœur qui ne quittait point la scène), rendit indispensable la règle de l'unité de temps; l'impossibilité de changer les décorations sur de si grands théâtres nécessita celle de l'unité de lieu. Les expositions durent être simples et claires; les fables et l'intrigue peu compliquées, pour que l'esprit des spectateurs fût plus libre, et que l'ame fût tout entière à ses émotions; la pompe du spectacle et l'harmonie des vers rehaussées par l'éclat et l'expression de la musique, afin que ces mêmes émotions fussent plus vives et entrassent par tous les sens à la fois.

Le génie des poètes, qui recevait ces premières données de la nature même des choses, y ajouta les péripéties, ou les changements inattendus dans l'état et la situation des personnages; l'art de tirer des caractères les principaux ressorts de l'action, d'en distribuer et graduer les différentes parties, de manière à exciter la curiosité et à suspendre la catastrophe pour la rendre plus frappante; enfin toutes les règles de ce bel art, ébauché par Thespis et par Phrinicus, porté si haut par Eschyle, perfectionné par Sophocle, et dont Euripide altéra peut-être la pureté, mais dont il étendit les limites, ou du moins dont il augmenta la puissance sur les affections du cœur.

La tragédie fut donc chez les Grecs, non seule-

ment un art indigène, mais une grande institution politique et morale. Son introduction chez les Romains ne fut, comme celle des autres arts, que l'adoption d'un fruit étranger, et qu'un emprunt fait à la Grèce. Ce peuple né pour la guerre, uniquement occupé, pendant plusieurs siècles, à se défendre et à s'agrandir, reçut enfin des Étrusques la grossière ébauche d'une comédie satirique (1). Plus d'un siècle après (2), et cinq cent

(1) On sait que les Romains durent aux Étrusques la plupart de leurs institutions; la toge, différente aux différents âges, les faisceaux consulaires, la chaise curule, les fêtes, l'art des aruspices, les combats de gladiateurs, les bacchanales, et enfin les représentations scéniques faites par des acteurs qu'ils appelaient histrions, du nom étrusque *hister*. Ils n'avaient connu d'abord que les plaisanteries licencieuses des vers fescennins. Les premiers histrions, farceurs ou acteurs scéniques, qu'ils appelèrent d'Étrurie, vinrent à Rome l'an 390 de sa fondation. Tite-Live (déc. I, l. VII) raconte à quelle occasion ils y furent appelés, et les jeux scéniques institués. Ce passage est rapporté fort au long par Tiraboschi, t. I, p. 88 et 89; par Duclos, *Mémoire sur les jeux scéniques*, *Acad. des inscr.*, t. XXI, et par tous ceux qui ont écrit sur les jeux du théâtre chez les Romains. Les Osques apportèrent aussi à Rome leurs atellanes, qu'ils jouaient dans leur propre langue. Ce spectacle s'étant établi, les jeunes Romains y prirent tant de goût, qu'ils obtinrent le privilége d'y jouer à la place des acteurs venus d'Atella, en conservant le titre et tous les droits de citoyens romains. C'était originairement un spectacle décent et moral; il se corrompit dans la suite, et en vint à un tel point de licence sous Tibère, qu'il s'en plaignit au sénat, qui chassa les histrions de toute l'Italie. (Voy. Tacite, *Annal.*, l. IV.)

(2) Cent vingt-quatre ans.

quatorze ans depuis la fondation de Rome, *Livius Andronicus* essaya le premier d'imiter la tragédie grecque (1). *Nœvius* le suivit de près, et fut suivi à son tour d'*Ennius*, de *Pacuvius*, et des deux *Accius* ou *Attius*. Toutes leurs pièces ont été détruites par le temps ; il ne nous reste que les titres et quelques fragments d'environ cent vingt ou cent trente de ces pièces, et tous ces titres, à l'exception de trois seulement qui sont romains (2), annoncent des sujets tirés du théâtre des Grecs. Si dans des temps postérieurs Jules César, Varius, Ovide, et quelques autres, composèrent des tragédies, elles furent encore empruntées des Grecs (3) ; enfin le théâtre entier attribué à Sénèque, est, excepté la seule *Octavie*, que l'on

(1) Il était grec lui-même, ou du moins de cette partie de l'Italie qu'on nommait la grande Grèce, aujourd'hui le royaume de Naples. Cette partie, soumise par les Romains, leur fournit les premiers maîtres dans la littérature et les beaux-arts. *Livius Andronicus*, qui fut amené esclave à Rome, est appelé *Semigrœcus* par Suétone (*de Grammat. illustr.*), ainsi qu'*Ennius*, qui était du même pays, et qui fleurit à Rome peu de temps après.

(2) Le *Paullus* de Pacuvius, le *Decius* ou *les Æneades*, et le *Brutus* d'Accius. A l'égard du *Scipion* d'Ennius, c'était un poëme sur les exploits de Scipion l'Africain, et non une tragédie. (Voyez la belle édition des fragments de ce poète, soignée par Fr. *Hesselius*, Amsterdam, Wetstein, 1707.)

(3) On connaît, mais seulement de nom, l'*Œdipe* de Jules César, l'*Ajax* d'Auguste, le *Thieste* de Varius, la *Médée* d'Ovide, etc.

sait n'être pas de lui, un théâtre grec en vers latins. La tragédie romaine, quoique d'abord employée dans des jeux publics, dont l'institution avait eu quelque chose de religieux, ne fut donc, ni dans son origine, ni dans ses progrès, autre chose que la tragédie grecque elle-même. Elle n'eut rien de national, rien d'approprié aux mœurs ni aux autres institutions du peuple. Elle ne lui offrit qu'un spectacle destiné à son amusement, et dont les impressions passagères n'eurent aucun but.

Elle disparut avec tous les autres arts dans la longue et épaisse nuit des siècles de barbarie. Lorsque les peuples commencèrent à respirer, et que dans l'Europe moderne, le goût naturel que les hommes rassemblés ont pour les jeux et les spectacles se réveilla, le clergé, dépositaire du peu de lumières qui ne s'étaient pas entièrement éteintes, sentit combien il lui importait de diriger ce goût renaissant, et d'empêcher qu'il ne détournât la multitude des objets dont il prenait soin de l'entretenir. De-là, ces *Fêtes* ridiculement pieuses *de l'Ane, des Fous, des Innocents;* de-là, lorsque les idées et les langues eurent fait quelques pas de plus, ces Représentations sacrées de la Passion et des Mystères, de la vie des saints et des saintes, et des souffrances des martyrs (1). Rien assurément

---

(1) Voyez ce que j'ai dit sur le *S. Giovanni e S. Paolo* de

ne ressemblait moins à la tragédie grecque, et cependant on y aperçoit un but de même nature, celui d'exercer sur les esprits et sur les imaginations une influence, non pas nationale, mais universelle, favorable aux opiniôns superstitieuses du temps et à la crédulité populaire, comme l'influence de la tragédie grecque l'était aux sentiments patriotiques et à l'amour de la liberté.

Mais dans le pays même d'où partait cette influence, et sous les yeux de la puissance qui l'exerçait à son profit, en Italie, lorsque les esprits commencèrent à s'éclairer, que l'étude des lan-

---

Laurent de Médicis, et en général sur ces *Représentations sacrées*, t. III, p. 511 et suiv. Elles avaient précédé la véritable tragédie; le goût s'en perpétua même après sa naissance; et depuis *Abraham et Isaac* de *Feo-Belcari*, donné en 1449, jusqu'aux tragédies saintes de *Lottini*, qui écrivait à la fin du 16e. siècle et dont la vie et la carrière dramatique s'étendirent dans le siècle suivant, on compte un grand nombre de ces sortes de représentations. Quelques-unes ne sont pas sans mérite du côté du style; dans quelques autres, les traits de simplicité, de crédulité, le mélange qu'on y fait du profane avec le sacré et d'un comique assez trivial avec la prétention au ton de la tragédie, pourraient amuser quelques instants; mais il suffit d'en donner cette idée générale, et comme elles ne contribuèrent en rien au progrès de l'art, il vaut mieux nous épargner des détails qui seraient sans aucun fruit. Il ne m'eût été que trop facile de m'étendre sur cette triste époque et d'en faire un chapitre à part : les sources ne manquent pas; mais je m'arrête toujours avec peine sur ce qui avilit l'esprit humain, et j'ai hâte d'arriver à ce qui l'honore.

gues savantes redevint en honneur, qu'une nouvelle langue eut appris à se modeler sur les anciennes, et à produire des chefs-d'œuvre rivaux de ceux qu'elles avaient produits, on sentit que ce ne serait pas avec ces farces monacales qu'on pourrait s'élever au niveau de la tragédie antique; et l'on essaya de chausser le cothurne, comme on avait touché la lyre et embouché la trompette. Ce ne fut même pas dans la langue nouvelle qu'on l'essaya d'abord. Dès le commencement du quatorzième siècle, l'historien *Albertino Mussato* (1), avait laissé deux tragédies latines, composées dans le goût de Sénèque, sur des sujets tirés de l'histoire profane. L'une des deux (2) était même tirée de l'histoire, non seulement moderne, mais récente; la mort d'*Ezzelino*, tyran de Padoue, en est le sujet. La division en cinq actes, avec un chœur à la fin de chacun, la forme des récits, la coupe du dialogue, et le style même, quoique faible et peu élégant, annoncent que l'auteur cherchait à imiter Sénèque.

Au premier acte, la mère d'*Ezzelino* et d'Albéric leur raconte de qui elle les a eus; et cet étrange père, dont elle leur fait un portrait hideux, est le Diable. Le deuxième acte est rempli

(1) Mort en 1330.

(2) *Eccerinis;* l'autre a pour sujet la mort d'Achille, et est intitulée *Achilleis.* J'ai déjà parlé de ces deux pièces, t. II, p. 305 et 306.

par le récit, que fait un messager, des malheurs de la patrie et des prospérités du tyran. Au troisième, il s'entretient avec son frère des projets qui leur ont réussi, et de ceux qu'ils méditent encore. On vient leur annoncer la prise de Padoue. Ils marchent à la tête de leurs soldats pour la reprendre; et tout de suite, le chœur raconte l'expédition et la victoire d'*Ezzelino*, son retour à Vérone, où est le lieu de la scène, et l'horrible massacre de ses prisonniers. Les événements s'accumulent, et le cours du temps disparaît, car dans l'acte suivant, un messager raconte toute la guerre que le tyran a faite en Lombardie, la ligue formée contre lui, et sa mort. Le récit de la mort de son frère Albéric occupe en entier le cinquième acte. C'est donc à tous égards, une fort mauvaise tragédie; mais enfin c'est la première où l'on ait essayé d'appliquer l'art des anciens à la représentation de faits modernes. « Les passions, dit M. *Napoli-Signorelli* (1), y sont exprimées avec beaucoup de force, et un intérêt national vivifie toutes les parties du drame; ce n'est pas une tragédie faite par un disciple de Sophocle, mais si l'on considère la barbarie des temps, et l'état des lettres dans le reste de l'Europe, on ne la lira pas sans étonnement et sans plaisir. »

Cependant les Représentations sacrées, les Mys-

(1) *Storia critica de' theatri ant. e mod.*, t. III, p. 37.

tères se donnaient encore à Rome, à Florence, et dans d'autres villes d'Italie; on y déployait une grande magnificence, et même ces pièces avaient une sorte de régularité.

Au quinzième siècle, dans ce mouvement général qui portait à la recherche et à l'étude des anciens, il était naturel que la muse tragique fît de nouveaux efforts. *Gregorio Corraro* (1), noble vénitien, fit à dix-huit ans une tragédie de *Progné*; *Laudivio*, né à Vezano, dans la Lunigianne, en fit une en vers ïambes, sur la captivité du fameux général *Jacopo Piccinnino* (2), emprisonné par le roi Ferdinand *le Catholique*, et ensuite assassiné par ses ordres. *Sulpizio da Veroli*, professeur de belles-lettres à Rome, sous le pontificat d'Innocent VIII, y fit représenter une tragédie de

(1) Mort en 1464. Sa tragédie fut imprimée à Venise en 1558.

(2) *De captivitate ducis Jacobi tragœdia.* Elle était conservée en manuscrit dans la bibliothèque d'Este à Modène. Elle est aussi divisée en cinq actes, avec des chœurs. Au quatrième acte, le roi Ferdinand discute avec le bourreau la question de savoir quelle conduite il doit tenir avec Jacques *Piccinnino*, qui s'est remis en son pouvoir sur la foi des traités. Le bourreau est d'avis qu'on le tue, et n'a pas de peine à persuader le roi. On voit ensuite *Piccinnino* dans sa prison; le bourreau arrive, et lui avoue *avec regret* l'ordre dont il est chargé. Le général se soumet, et le bourreau fait son devoir. La scène est d'abord à Ferrare, ensuite à Naples, et de nouveau à Ferrare. Cette pièce est encore plus défectueuse que l'*Eccerinis*; mais c'est le second monument de la renaissance de l'art. Voy. *Stor. crit. de' theatri*, *loc. cit.*, p. 52, etc.

sa composition, dont on ignore le titre. Il se vante dans l'épître dédicatoire de ses notes sur Vitruve (1), d'avoir rendu le premier, après tant de siècles, ce genre de spectacle aux Romains. Pendant ce temps, le fameux *Pomponio Leto*, fondateur de l'académie romaine, remettait aussi sur le théâtre les comédies de Plaute et de Térence, et les deux cardinaux Pierre et Raphaël *Riario*, neveux de Sixte IV, faisaient, avec la plus grande magnificence les frais de ces représentations. Un de leurs poètes fut *Carlo Verardi*, archidiacre de Césène, sa patrie, et secrétaire des brefs (2). Il fournit à leur théâtre deux espèces de tragédies, l'une en prose, sur la prise de Grenade par Ferdinand (3); l'autre en vers hexamètres, au sujet de l'attentat commis par un assassin sur la personne de ce même roi (4).

---

(1) Adressée au cardinal Raphaël *Riario*.

(2) Né en 1440, et mort en 1500.

(3) Elle est intitulée *Historia Bœtica*. Ce n'était, en effet, que l'histoire de ce siége, racontée et dialoguée.

(4) *Fernandus servatus*. Ce fut *Carlo Verardi* qui en forma le plan; Marullin son neveu fit les vers. Ferdinand, blessé, est guéri par un miracle de S. Jacques : l'action est continue et sans division d'actes. Les acteurs sont Pluton, Alecton, Tisiphone, Mégère, *Ruffo* (qui est l'assassin), la reine, la nourrice, S. Jacques, le cardinal Mendoza et le chœur. Pluton parle de la religion du Christ et de celle de Mahomet, et en même temps de Pirithoüs, de Castor, d'Oreste et d'Hercule. La pièce est intitulée

Mais toutes ces premières tentatives étaient faites en latin, ce qui prouve que ces spectacles somptueux n'étaient que pour une société choisie, et non pour le peuple, qui n'y aurait rien compris. La première tragédie qui parut sur le théâtre, en bon style italien, et avec quelque idée d'une action régulièrement conduite, est l'*Orphée* d'Ange Politien. On a vu dans la Vie de cet homme célèbre qu'il l'avait composée à dix-huit ans, dans l'espace de deux jours, au milieu des distractions et du tumulte des fêtes (1). Tout concourt donc à rendre précieuse cette composition élégante. On ne goûterait pas sans doute sur nos théâtres, mais on lit encore avec plaisir ces premières plaintes de la Melpomène moderne, qui furent les jeux d'un enfant.

Bientôt, à l'exemple de Rome et de Florence, les ducs de Ferrare donnèrent des fêtes dramatiques dont l'éclat surpassa même tout ce qu'on avait vu jusqu'alors. Hercule I[er]., qui égalait en magnificence les souverains les plus puissants, fit jouer sur un grand théâtre élevé dans la cour de

---

tragicomædia; elle est dédiée à l'archevêque de Tolède et primat des Espagnes, Pierre Mendoza, et il est dit dans l'épître dédicatoire, que la représentation en fut extrêmement applaudie par le pape et par les cardinaux. Ces deux drames de *Verardi* furent imprimés pour la première fois à Rome en 1493, in-4°. *Napoli Signorelli*, *ub. supr.*, p. 56 et suiv.

(1) Voy. ci-dessus, t. III, p. 524 et suiv.

son palais (1), *les Ménechmes* de Plaute, traduits en langue vulgaire; et lui-même avait travaillé à la traduction (2). L'année suivante, il y fit donner *Céphale*, pièce pastorale, en cinq actes, écrite en *ottava rima*, par Nicolas de *Correggio*, prince aussi distingué dans les lettres que dans la profession des armes; ensuite l'*Amphitryon* de Plaute, traduit en *terza rima*, par *Pandolfo Collenuccio* (3). Ce fut pour le même théâtre que ce poète écrivit sa tragédie de *Joseph* (4), que d'autres littérateurs distingués furent employés à traduire d'autres comédies de Plaute et de Térence, qu'*Antonio da Bistoja* composa deux tragédies, l'une intitulée *Filostrato e Pamfila*, l'autre, *Démétrius, roi de Thèbes*, toutes deux en tercets, avec des strophes chantées à la fin de chaque acte, pour tenir lieu des anciens choeurs (5); qu'enfin le comte *Bojardo*, auteur du *Roland amoureux*, écrivit en *terza rima* et en cinq actes, le *Timon misanthrope*, tiré d'un dialogue de Lucien.

---

(1) 25 janvier 1486.

(2) Voyez les lettres d'*Apostolo Zeno*, t. III, p. 160.

(3) *Da Pesaro.*

(4) Imprimée plusieurs fois dans le siècle suivant, et réimprimée en 1564, avec des corrections.

(5) Ces deux pièces furent imprimées à Venise en 1508, et réimprimées dix ans après, in-8°.

Léon X, qui joignit aux goûts magnifiques des Médicis des moyens que nul souverain moderne n'eut jamais à sa disposition, répandit sur l'art dramatique les mêmes encouragements qu'il prodiguait à tous les arts, et dont la crédulité de l'Europe presqu'entière faisait les fonds (1). Il occupait depuis deux ans le Saint-Siége, lorsque le *Trissino* lui dédia sa tragédie de *Sophonisbe* (2). Ce poète n'était pas un homme de génie, mais un esprit juste, cultivé par de bonnes études. Je l'ai suffisamment fait connaître en parlant de son *Italia liberata* (3); je rappellerai seulement ici qu'il ne fut ni archevêque ni prélat, comme Voltaire l'a dit par erreur, et comme on l'a répété d'après lui par confiance (4), et qu'il n'est nul-

(1) En différentes occasions solennelles, on représenta devant lui deux comédies de Plaute, le *Pœnulus* et les *Bacchides*, et le *Phormion* de Térence. Muret fit pour cette dernière un prologue qui fut récité devant le cardinal Hippolyte d'Este. L'*Hippolyte* de Sénèque fut aussi représenté dans le palais du cardinal de St.-Georges. Le savant professeur et orateur Thomas *Inghirami* jouait le rôle de Phèdre, et le rendit avec tant de talent que le surnom de Phèdre lui en resta.

(2) En 1515; elle ne fut cependant imprimée qu'en 1524.

(3) T. V, p. 117 et suiv.

(4) Voyez *ibid.*, p. 120. Je dois ajouter à l'exemple que j'ai cité dans cette note, celui de Chamfort, qui dit, dans son *Éloge de Molière*, que le théâtre fut redevable de sa première tragédie à un archevêque, et en note: *La Sophonisbe de l'archevêque Trissino*,

lement prouvé que Léon X ait fait représenter sa tragédie (1).

Loin que l'on puisse reprocher au *Trissino* de n'avoir eu aucune notion de l'art, on pourrait l'accuser, au contraire, d'avoir trop servilement suivi les règles et l'exemple des anciens Grecs, en présentant aux modernes un fait tiré de l'histoire romaine. Ce fut une erreur commune à tous les poètes qui suivirent le *Trissino* dans la carrière qu'il venait d'ouvrir. « Ils ne contemplèrent point la nature et l'homme en eux-mêmes (2), mais ils étudièrent l'une et l'autre dans Eschyle et dans Sophocle, pensant que ces grands génies avaient connu et exprimé les caractères, les mœurs et les passions humaines, comme il convient au poète tragique. De même qu'on voit, dans la peinture, des amateurs et même des artistes, dessiner la Vénus et l'Apollon antique, sans songer ni au temple où ces statues furent autrefois placées, ni à la religion des peuples qui leur offraient des adorations et des victimes; de même les premiers tragiques italiens mirent tous leurs

---

(1) Voy. Tiraboschi, t. VII, part. III, p. 121.

(2) Ces réflexions qui m'ont paru très-justes sont tirées du *Ragionamento*, mis en tête du recueil intitulé : *Teatro antico italiano*, imprimé à Livourne, sous le titre de Londres, 8 vol. in-12, 1786-1789, t. I, p. XXVI. Ce recueil, fait avec goût, peut tenir lieu de beaucoup d'éditions originales, devenues très rares.

soins à suivre scrupuleusement les traces des Grecs, et il ne leur vint point dans l'esprit d'examiner si ces anciens poètes n'avaient pas eu, en composant leurs tragédies, outre le but poétique qui est de plaire et de toucher, un autre but politique et moral, approprié à leur nation et à leur temps; et si ces spectacles horribles, si ces terribles catastrophes des rois, commandées par les Dieux, qui plaisaient aux Athéniens, en flattant leur humeur républicaine, devaient plaire de même aux Italiens du seizième siècle. Persuadés que le but, la nature et la forme de la tragédie grecque avaient atteint la perfection, ils voulurent les adapter à la tragédie nouvelle. Ils voulurent y traiter des sujets non seulement graves et touchants, mais cruels et trop souvent même atroces, semblables à ceux des tragédies athéniennes, ou quelquefois tout-à-fait les mêmes.

« Ils adoptèrent aussi l'usage d'un chœur toujours présent sur la scène, devant qui se passaient tous les principaux événements de la fable, et qui remplissait par ses chants les vides de l'action et l'intervalle des entr'actes. Ils prirent pour règle l'unité d'action, de temps et de lieu. Ils firent procéder peu à peu l'événement, sans y mêler beaucoup de faits étrangers ou d'épisodes : leurs péripéties furent spontanées et naturelles; leurs reconnaissances régulières et bien amenées. Ils donnèrent aux mœurs de leurs personnages une sim-

plicité antique, et ils recherchèrent aussi, du moins quelques-uns d'entre eux, cette simplicité dans leur style. Par tous ces moyens, ils se flattèrent d'imiter la tragédie grecque, et d'arriver à la perfection de l'art. »

Ils se trompèrent sans doute, mais leur erreur est respectable. Ils pouvaient imaginer une forme de tragédie différente de celle des Grecs, adaptée aux mœurs nationales et conforme au génie moderne; mais, outre qu'il leur eût fallu pour cela une liberté qui n'existait plus, la vénération profonde que l'on avait alors pour les anciens, les applaudissements que les savants donnaient à tout ce qui paraissait revêtu, pour ainsi dire, de l'habit grec, et cette sorte de fatalité qui ne permet pas que les arts arrivent d'abord à la perfection, et qui veut que les progrès en soient lents et successifs, toutes ces causes réunies leur ôtèrent le désir d'être inventeurs, ou les empêchèrent même d'en concevoir l'idée. C'est en les envisageant sous cet aspect, en se rappelant ces faits, en les liant avec l'état de barbarie où étaient encore tous les arts, et particulièrement l'art dramatique, dans tout le reste de l'Europe, que l'on apprend à juger plus sainement et à parler plus convenablement des travaux de ces illustres bienfaiteurs des lettres, dont nous ne pouvons, en quelque sorte, rabaisser et ternir la gloire, sans ravaler et obscurcir la nôtre.

Le premier, et, à beaucoup d'égards, le plus estimable de tous, le *Trissino* voulant donner à l'Italie une tragédie formée sur le modèle des tragédies grecques, comme il lui donna depuis un poëme épique formé sur celui de l'*Iliade*, pouvait se borner à traduire; mais si les formes de l'art qu'il employa ne lui appartenaient pas, le sujet du moins lui appartint. Il choisit dans l'histoire un trait remarquable et intéressant qu'il accommoda au théâtre, en observant dans la coupé des actes et des scènes, dans l'intervention du choeur, et dans le dialogue, le dessin, les gradations, en un mot, autant qu'il lui fut possible, l'art des grands maîtres qu'il se proposait d'imiter.

Le sujet de la *Sophonisbe* est tout entier dans le trentième livre de Tite-Live et dans les deux livres précédents. On y voit que Scipion, dans la guerre d'Afrique, avait su attirer au parti des Romains le vieux Syphax, roi de Numidie, que les Carthaginois le ramenèrent à leur parti, en lui donnant pour femme Sophonisbe, fille d'Asdrubal; que le jeune Massinissa (1), roi d'une partie de la Numidie, à qui Syphax avait enlevé ses états, combattit d'abord pour les Carthaginois, mais qu'il changea en même temps que Syphax; qu'il devint l'allié de Rome quand Syphax le redevint de Carthage, vainquit ce roi avec le

(1) Tite-Live l'appelle *Masanissa*.

secours des Romains, reconquit sur lui ses états, le fit prisonnier, se présenta devant Cirthe, sa capitale, et ayant montré aux habitants leur roi chargé de fers, fut reçu sans résistance dans la ville. On y voit encore qu'au moment où il entrait dans le palais de Syphax, Sophonisbe vint au-devant de lui, se jeta à ses pieds, le conjurant de ne la pas livrer vivante au pouvoir des Romains, et de lui donner plutôt la mort, s'il n'avait pas d'autres moyens de la dérober à l'esclavage; que Massinissa le lui promit; que, frappé de la beauté de cette reine, et dans la crainte que les Romains ne le forçassent à la leur livrer malgré sa promesse, il l'épousa dès le jour même; que Lælius, lieutenant de Scipion, l'en reprit avec beaucoup de chaleur, et que le fait ayant été dénoncé à Scipion, ce consul, qui savait que Sophonisbe avait rendu Syphax ennemi de Rome, craignant qu'elle n'en fît autant de Massinissa, exhorta celui-ci à se vaincre lui-même, à ne vouloir pas se perdre en s'unissant avec une femme qui était l'implacable ennemie des Romains, et que le sort des armes avait faite leur esclave. On y lit enfin que Massinissa, ne voyant plus d'autre moyen de tenir la parole qu'il avait donnée à Sophonisbe, lui envoya du poison, la laissant libre de l'usage qu'elle en voudrait faire, et que Sophonisbe prit ce poison sans se plaindre et sans donner aucun signe de terreur.

Ce simple extrait du récit de Tite-Live semble être celui de la tragédie du *Trissino*, tant il a pris soin d'y conserver les caractères et les faits qui lui étaient fournis par l'histoire. Il n'y a guère ajouté qu'une circonstance importante, qui prouve qu'il avait déjà l'idée des convenances théâtrales. L'amour soudain de Massinissa pour Sophonisbe, et la brusquerie de son mariage, que Tite-Live n'explique qu'en disant que le tempérament des Numides était très enclin à l'amour (1), ne parut au *Trissino* ni décent ni dramatiquement vraisemblable. Il feignit donc que Sophonisbe avait été promise à Massinissa par son père Asdrubal, avant que le sénat de Carthage la forçât d'épouser Syphax, et que c'est la violation de cette promesse qui a irrité Massinissa, et qui a mis les armes à la main aux deux rois. C'est ce qu'elle dit dans la première scène, à Herminie, sa confidente, son amie, avec qui elle a été élevée et qu'elle chérit comme une sœur. Elle lui expose, un peu longuement, l'état des choses, en remontant jusqu'à la fondation de Carthage, avec plusieurs détails qu'Herminie devait savoir, et que le spectateur savait comme elle; mais cette exposition leur en apprend d'essentiels, qui constituent réellement l'avant-scène.

Syphax est sorti de Cirthe, sa capitale, pour

(1) *Ut est genus Numidarum in Venerem præceps*, l. XXX.

combattre Massinissa et les Romains. Déjà vaincu dans une bataille, il est prêt à en livrer une seconde, qui décidera de son sort. Sophonisbe en attend la nouvelle. Herminie l'exhorte à tout espérer du secours des dieux. Elles vont les implorer dans leur temple. Le chœur, composé de femmes de Cirthe, se répand avec effroi sur la scène. Doivent-elles faire avertir la reine du danger qui menace leur terre natale? L'ennemi est aux portes: tout présage les derniers malheurs. C'est là tout le premier acte.

Un officier du roi vient annoncer sa défaite. Sophonisbe apprend ce désastre en sortant du temple. Le chœur gémit autour d'elle; mais déjà elle est résolue à mourir plutôt que d'être esclave des Romains. Un messager crie aux femmes de se retirer et de fuir l'aspect des vainqueurs qui entrent de toutes parts dans la ville. Il raconte à la reine comment les habitants ont ouvert leurs portes à Massinissa lorsqu'il leur a fait voir leur roi Syphax chargé de fers. Massinissa paraît dans tout l'éclat de la victoire. Sophonisbe va au-devant de lui; ses prières et les promesses du roi sont telles que dans Tite-Live; et il est à observer que ni d'une part ni de l'autre il n'est question dans cette scène de leurs premiers sentiments. Dans Sophonisbe, tout est crainte d'abord, et ensuite confiance; dans Massinissa, tout est générosité. Ils entrent ensemble dans le palais. Les femmes

du choeur déplorent les maux de leur patrie. Elles espèrent que leur jeune reine pourra les adoucir par l'ascendant qu'elle paraît prendre sur le vainqueur.

Lælius arrive; il admire la beauté de cette ville devenue la conquête des Romains; il rassure les femmes tremblantes à son aspect. Il leur demande ce qu'est devenu Massinissa, leur nouveau roi. Un soldat romain sortant du palais, lui apprend que Massinissa y est avec Sophonisbe, sa nouvelle épouse, et ne manque pas de rapporter toutes les circonstances de ce mariage précipité, auquel la reine ne s'est décidée que pour éviter l'esclavage. Massinissa vient lui-même s'expliquer avec Lælius. Cette explication devient très vive. Lælius prétend que la reine soit envoyée à Rome avec Syphax et les autres esclaves. Massinissa la défend comme femme, comme reine, et enfin comme son épouse. Caton, trésorier de l'armée (1), chargé de recueillir le butin, apaise la querelle en proposant de s'en rapporter au jugement de Scipion. Massinissa y consent. Lælius et lui s'embrassent, et vont au-devant du consul.

Le quatrième acte commence par l'arrivée de Scipion. Caton lui présente les esclaves Numides, et à leur tête le malheureux Syphax. Scipion ordonne qu'ils soient conduits au camp des Ro-

---

(1) Il a, en italien, le titre de *Camerlingo del campo*.

mains; mais il retient un instant le roi, et lui témoigne le regret qu'il a de le voir dans cet état d'humiliation et d'infortune. Syphax, comme dans Tite-Live, en accuse Sophonisbe, qui ne lui a laissé aucun repos, jusqu'à ce qu'il se fût armé contre les Romains. Maintenant qu'elle a épousé Massinissa, il espère qu'elle le séduira de même, et qu'elle ne tardera pas de l'entraîner à sa perte. Scipion répond à Syphax avec humanité, donne ordre qu'il soit traité convenablement, et qu'à la liberté près, on lui rende tous les honneurs dus à son rang.

Massinissa vient. Scipion, après lui avoir donné les éloges dus à sa valeur et aux services qu'il rend à la république, veut l'engager à remettre aux Romains Sophonisbe leur captive. Massinissa rappelle à Scipion qu'elle lui avait été promise avant d'être à Syphax; il n'a cru que reprendre son bien; quand on lui rend ses états qu'il a reconquis par son courage, lui enlèvera-t-on une épouse qu'il préfère à sa couronne? Enfin, il supplie le consul de ne pas mettre à cette cruelle épreuve son amitié pour les Romains. Scipion insiste; Massinissa, au lieu de s'obstiner, dit qu'il va prendre des moyens pour le satisfaire, et pour remplir en même temps la promesse qu'il a faite à Sophonisbe de ne la jamais livrer vivante aux Romains. Le chœur qu'on avait fait éloigner, resté seul sur la scène, témoigne l'inquiétude que

lui donne, pour le sort de la reine, la tristesse qui était peinte sur le visage de Massinissa quand il a quitté Scipion, pour entrer dans le palais. Une des femmes de Sophonisbe vient avertir celles qui composent le chœur de se tenir prêtes à accompagner au temple la reine qui va s'y rendre pour implorer les dieux : elles lui communiquent leurs craintes ; toutes gémissent ensemble sur les nouveaux malheurs qu'elles redoutent.

Une autre femme apporte une plus triste nouvelle. Au milieu des préparatifs que faisait Sophonisbe, elle a reçu le message de Massinissa ; ce roi ne voyant plus d'autre moyen de la soustraire à l'esclavage, lui envoyait une coupe empoisonnée, qu'elle a prise avec intrépidité. Tous les détails de ce récit sont vraiment antiques. Dans ce qui précède, l'action marche avec régularité et simplicité, mais avec froideur, et la tragédie n'ajoute presque rien aux impressions que peut faire l'histoire ; mais ici et dans ce qui suit, quand Sophonisbe paraît, pâle, mourante, quand il s'élève un combat d'amitié entre la reine et sa fidelle Herminie, qui veut mourir avec elle ; à l'aspect de ces femmes éplorées qui s'empressent autour d'elle, d'Herminie qui la soutient, de son jeune fils qu'elle embrasse, et qu'elle s'efforce, mais en vain, de regarder encore une fois en expirant, on reconnaît la tragédie grecque, et ses plaintes attendrissantes et ses profondes émotions : c'est une belle scène

d'Euripide, c'est la touchante mort d'Alceste, transportée dans un autre sujet, ou plutôt ce sont des beautés de tous les temps, que l'on sent et qu'on admire davantage, si l'on pense depuis combien de siècles elles avaient disparu, si l'on se représente l'état de barbarie où le théâtre était alors dans le reste de l'Europe, et ce que furent même ensuite, chez toutes les autres nations, les premiers essais de la tragédie moderne.

Massinissa reparaît, au moment où l'on a transporté le corps de Sophonisbe dans un appartement intérieur qui communique au lieu de la scène. Il espérait qu'elle n'aurait pas encore pris le poison, et venait lui proposer de la faire échapper de nuit, et de l'envoyer à Carthage. Il n'est plus temps. On la lui fait voir dans la salle intérieure, étendue sur un tapis et couverte d'un voile. On lève ce voile funèbre. Massinissa se répand en regrets, et ordonne que l'on fasse à celle qui fut son épouse de magnifiques funérailles. Cela est froid, mais moins encore que si l'on eût vu Scipion, comme dans Tite-Live, consoler Massinissa en lui donnant publiquement de grands éloges, en le saluant du titre de roi, et en le plaçant aux yeux de l'armée sur une chaise curule, avec une couronne d'or, un sceptre d'ivoire, une toge peinte et une tunique brodée de palmes.

Le plus grand défaut de cette pièce, et c'en fut un même pour le temps, est dans le style,

qui n'est pas toujours aussi grave ni aussi noble que la tragédie l'exige. Il n'y a guère que les choeurs où l'auteur paraisse avoir senti quelque inspiration. Le ton de ces morceaux est lyrique; dans le reste le style ne s'élève que rarement au-dessus de ce langage commun, de ce *sermo pedestris* auquel Horace veut bien que la tragédie descende quelquefois, mais qu'elle ne doit pas garder toujours. Ce n'est pas qu'en général la langue n'y soit pure, les expressions propres et les pensées convenables. Si la simplicité y descend quelquefois jusqu'à la trivialité et à la bassesse, l'auteur crut en cela imiter les Grecs, qui disaient simplement les choses les plus communes. Mais la langue des Grecs, singulièrement abondante, harmonieuse et sonore, pouvait être aussi simple qu'ils le voulaient sans paraître basse; l'italien, malgré sa richesse et sa flexibilité, n'a pas toujours le même avantage; et quoiqu'il soit moins dédaigneux que notre langue, souvent un passage fidèlement traduit du grec en italien paraît bas, et l'est en effet, tandis qu'il a dans l'original de l'élégance et de la noblesse; mais quand Sophonisbe dit d'une voix affaiblie: « O ma mère, que vous êtes loin de moi! que » n'ai-je pu vous voir au moins une fois, et vous » embrasser en mourant (1)! » Quand elle s'écrie,

---

(1) *O madre mia, quanto lontana siete!*

en regardant son fils : « O mon fils! tu n'auras » plus de mère (1)! » et dans une multitude de traits pareils, les nuances de langue disparaissent ; la nature les rapproche toutes, et l'on reconnaît à la fois dans le poète italien qui les emploie, l'élève des anciens et le peintre de la nature.

C'est au *Trissino* que les Italiens ont l'obligation d'être affranchis, dans la tragédie, du joug de la rime. Les vers libres qu'il y employa étaient cependant mêlés de quelques vers rimés. C'était une concession qu'il crut sans doute devoir faire à l'usage, et il la fit même dans son *Italia liberata*. Les poètes tragiques qui le suivirent furent plus hardis, et adoptèrent le *verso sciolto* sans mélange, excepté dans les chœurs ; tandis que les poètes épiques restèrent généralement sous le joug qu'il avait voulu briser, et persistèrent à rimer en octaves dans les trois genres d'épopée.

Les beautés du sujet de la *Sophonisbe* sont faciles à saisir ; les difficultés et les écueils ont été fort bien développés par Voltaire, qui n'a pas aussi parfaitement réussi à les éviter lui-même. Mais ils sont presque tous relatifs au systême complexe de notre théâtre : dans le systême simple des Grecs, que le *Trissino* tâcha d'imiter,

---

Almen potuto avessi una volta
Vedervi, ed abbracciar ne la mia morte!
(1) *O figlio mio, tu non avrai più madre.*

elles sont beaucoup moindres, ou disparaissent même presque entièrement. Sa fable est heureusement conduite; elle se noue et se développe avec beaucoup de naturel; les incidents y naissent comme spontanément les uns des autres, jusqu'à ce dénoûment vraiment tragique, où le poète a su réunir, à l'exemple des anciens, tout ce qui peut émouvoir la pitié. La règle des trois unités est rigoureusement observée; les caractères sont tous dramatiques, et contrastent naturellement entr'eux. Sophonisbe est sage, religieuse et modeste; Massinissa est ardent et audacieux; Scipion noble, réservé et politique; Lælius a de la grandeur, Caton parle et agit en vrai romain; Syphax a de la dignité dans le malheur; Herminie est tendre et dévouée à Sophonisbe; le chœur enfin se montre tel que le veut Horace, et tel qu'il est dans les tragiques grecs.

Si le *Trissino* fut le premier à traiter ce sujet selon les règles de l'art, un autre poète en avait fait, dès la seconde année de ce même siècle, une espèce de drame, dont les beautés étaient loin de racheter les singularités bizarres. Cet auteur, qui a laissé, entre autres compositions non moins singulières, une comédie sur les noces de Psyché et de l'Amour (1), se nommait *Galeotto*

(1) *Le Nozze di Psiche e di Cupidine celebrate per lo magnifico marchese Galeotto dal Carreto*, Milano, 1520, in-16.

dal Carreto, marquis de Final. Sa *Sophonisbe*, qu'il dédia en 1502 à Isabelle, marquise de Mantoue, est écrite en octaves, divisée en quinze ou vingt actes, et remplie de mille autres absurdités, qui apprêtèrent à rire, selon le *Quadrio*, plutôt qu'elles ne donnèrent prise à la censure (1). Il avait plu cependant à l'auteur italien de l'*Histoire critique des Théâtres* (2) de dire que c'est une tragédie composée avec jugement et avec art, comme il convenait à ces temps éclairés (3); mais ces temps, dont on pourrait dire ce que Voltaire a dit du siècle de Louis XIV,

Siècle de grands talents bien plus que de lumières,

n'étaient du moins nullement éclairés sur l'art du théâtre. Aussi cet auteur judicieux a-t-il modifié son jugement dans la seconde édition de son ouvrage (4). L'art dramatique, en effet, était encore dans l'enfance, et c'est au *Trissino*, non au mar-

(1) T. IV, p. 65. Cette *Sophonisbe* ne fut imprimée qu'en 1546, seize ans après la mort de l'auteur. Dans une autre comédie de lui, intitulée: *Tempio d'amore*, Milano, 1518, in-8°., ce ne sont pas les actes qu'il a multipliés, mais les acteurs; il n'y en a pas moins de quarante-deux. Voy. *Drammaturgia* de l'*Allacci*, et le *Quadrio*, t. V, p. 65.

(2) M. *Napoli Signorelli*, dans sa première édition, en un seul volume in-8°., 1777, p. 211.

(3) *Qual si conveniva a quei tempi luminosi. loc. cit.*

(4) *La tragedia*, dit-il, *ha qualche debolezza e varj difetti; ma non è però indegna di esser chiamata tragedia.* t. III, p. 103.

quis *de Carreto*, qu'en appartiennent les premiers progrès.

Le succès de la *Sophonisbe* ne se borna pas à l'Italie; elle fut traduite deux fois en français dans ce siècle même; en prose, par Mellin de St.-Gelais (1), en vers, par Claude Mermet (2). Montchrestien, mauvais poète, successeur de Jodèle et de Garnier, et qui ne les valait pas, publia, en 1600, une *Sophonisbe*, sous le titre de *la Carthaginoise* ou *la Liberté;* et un certain Nicolas de Montrenx, poète assurément fort obscur, en donna aussi une, en cinq actes, mais sans division de scènes, environ un an après (3). C'est à ce point que nous étions encore à la fin d'un siècle dont la *Sophonisbe* du *Trissino* avait signalé les premières années.

Mairet, précurseur du grand Corneille, et le premier qui ait fait, en France, des pièces qui mériteraient le nom de tragédies, si le style n'en était pas presque toujours comique, donna sa *Sophonisbe* avec un grand succès, en 1634, trois ans seulement avant le *Cid*. Guidé par Tite-Live et par le *Trissino*, il s'écarta en plusieurs points de ce dernier. Chez lui, Syphax occupe presque tout le premier acte. Il va livrer un dernier combat, et se montre animé d'une haine courageuse

(1) Paris, 1560.
(2) Lyon, 1585.
(3) 1601.

contre Massinissa et contre les Romains. Mais l'auteur, voulant fonder en grande partie son intérêt sur l'amour de Sophonisbe et de Massinissa, s'est délivré de Syphax en le faisant tuer dans la bataille. Massinissa est plus énergique et plus amoureux dans Mairet que dans le *Trissino*. Sa querelle avec Scipion approche de bien près de la force et de la dignité tragique; et les reproches qu'il fait aux Romains dans une autre scène avec Lælius, d'opprimer leurs alliés et d'aimer à humilier les rois qui les ont aidés à vaincre, sont des germes que Voltaire a fécondés ensuite en traitant le même sujet. Le sort de Sophonisbe tardant à se décider, c'est elle-même qui fait demander à Massinissa les moyens qu'il lui a promis pour échapper à l'esclavage. Il lui envoie le poison qu'elle boit intrépidement. Le poison agit aussitôt. Elle se fait porter par ses femmes sur le lit nuptial. Massinissa vient : on offre à ses yeux ce douloureux spectacle, en levant une simple tapisserie qui voile la chambre de Sophonisbe. Il se livre au plus affreux désespoir, et se tue.

La *Sophonisbe* de Corneille, qui parut trente ans après celle de Mairet, est une des erreurs de ce grand homme, et l'un des signes de sa décadence précoce (1). Il voulut, à son ordinaire,

---

(1) Né en 1606, il fit *Sophonisbe* en 1663; il n'avait donc que cinquante-sept ans; et si l'on fait remonter, comme il le faut bien, le commencement de sa décadence jusqu'à *Théodore*, donnée en

compliquer ce sujet simple. Il y fit entrer une Éryxe, reine de Gétulie, amoureuse de Massinissa et rivale de Sophonisbe. Il mit entre ces deux femmes des picoteries et des coquetteries anti-tragiques. Sophonisbe est partagée entre ses devoirs envers Syphax et son amour pour Massinissa. Syphax est, pendant toute la pièce, dans une position ridicule. Massinissa lui-même a perdu son énergie et sa fierté. Il ne sait que faire de cette Éryxe. Il envoie le poison à Sophonisbe, qui se retire pour le prendre. On ne les revoit plus ni l'un ni l'autre. Lælius apprend, par un récit, que la reine a vidé la coupe fatale. Il fait espérer à Éryxe qu'avec le temps, Massinissa, qui ne veut point d'elle, pourra consentir à l'épouser, et c'est ainsi que finit la pièce. Elle éprouva la disgrâce la moins équivoque; elle fit remettre au théâtre la *Sophonisbe* de Mairet.

Voltaire, dans son infatigable vieillesse, entreprit de rétablir sur la scène française le sujet qui avait, en Italie et en France, marqué la renaissance de l'art. Il oublia qu'il avait autrefois rangé ce sujet même, avec la mort de Cléopâtre, parmi ceux dont l'apparence séduit, mais qui n'offrent qu'une catastrophe, et qui au fond sont impraticables (1). Une de ses raisons était qu'il est bien

1646, ce génie si fort et si élevé n'était déjà plus le même à quarante ans.

(1) Préface de son commentaire sur la *Sophonisbe* de Corneille.

difficile que le héros n'y soit avili ; aussi son plus grand soin fut-il de relever de tout son pouvoir le caractère de Massinissa. Comme Mairet, il montre Syphax au premier acte, et le fait périr dans le combat. Sa Sophonisbe est plus fière, plus carthaginoise, plus animée contre les Romains d'une haine héréditaire et nationale. Son Massinissa est plus audacieux, plus entreprenant pour sauver ce qu'il aime, et se laisse moins imposer par les Romains ; il connaît mieux, il leur reproche plus ouvertement leur ambition insatiable, leur politique perfide : il essaie de leur arracher Sophonisbe ; il veut exécuter à temps ce dont le Massinissa du *Trissino* n'a que l'idée tardive. Il charge quelques-uns de ses braves Numides de l'enlever et de la conduire à Carthage ; mais la vigilance de Lælius découvre et rompt ce complot. Massinissa perd toute retenue : dans une explication très vive, il met la main sur son épée, et menace Lælius, qui le fait arrêter et désarmer par des soldats qu'il tenait appostés, prévoyant cette violence. C'est au consul à juger ce qui sera fait de Massinissa. Scipion fait briller cette modération, cette noble douceur que lui donne l'histoire : mais Rome exige que Sophonisbe soit menée en triomphe, et Rome doit être obéie. Massinissa feint de céder. Il ne veut que revoir un instant son épouse pour la déterminer à son sort. Ils se voient, et Sophonisbe lui demande, pour

dernière preuve d'amour, le fer ou le poison. Au dernier acte, quand il reparaît devant Scipion et Lælius, il a donné de sa main la mort à Sophonisbe. Une porte s'ouvre : on la voit étendue sur un siége, le poignard dans le sein. Massinissa accuse les Romains de son crime, les brave, les charge d'imprécations et se tue.

Voltaire donna d'abord cette pièce avec le singulier titre de la *Sophonisbe* de Mairet *réparée à neuf*. Elle était surtout réparée du côté du style. Ce n'était plus, il est vrai, le style de *Mahomet*, d'*Alzire* et de *Sémiramis ;* mais c'était encore moins la familiarité bourgeoise de Mairet. La faiblesse n'est point la trivialité. On trouve même encore dans quelques scènes les restes précieux d'un beau talent; mais il en eût fallu tout l'éclat et toute la force pour démentir, en traitant ce sujet, l'anathême qu'il lui avait autrefois lancé.

Enfin, il y a environ vingt-six ans, Alfieri (1), qui avait entrepris, non seulement de rendre à l'Italie un théâtre tragique qu'elle n'avait plus, mais de perfectionner l'art même, en le purgeant de plusieurs vices qu'il a contractés chez toutes les nations modernes; Alfieri, dont le style fut d'abord amèrement critiqué dans sa patrie, mais dont on y a fini par admirer le style et par adop-

(1) Sur son manuscrit original, que j'ai eu entre les mains, sa *Sophonisbe* portait la date de 1787.

ter le systême, reprit, après Voltaire, le sujet de Sophonisbe. Il le réduisit, selon ce systême, aux personnages strictement nécessaires, et en fit disparaître la confidente de Sophonisbe et Lælius, ami de Scipion. Du reste, la position, les intérêts, les dangers, les caractères donnés sont à peu près les mêmes; mais l'auteur entre avec plus de vivacité dans l'action, dont il retranche tous les préliminaires. Cirthe est prise et réduite en cendres. Syphax est prisonnier dans le camp des Romains. On le croit mort dans le combat. Massinissa veut reprendre sur Sophonisbe ses anciens droits: elle se livre elle-même à ses premiers sentiments pour lui; mais Syphax reparaît; tout change de nouveau pour eux; et ce qu'on peut regarder comme un coup de génie, c'est que ce changement, qui devrait avilir les trois rôles, les ennoblit au contraire tous les trois. L'auteur n'a même pas craint de les mettre ensemble sur la scène. Sophonisbe sacrifie son amour et s'attache sans partage à son époux tombé dans l'excès du malheur. Massinissa ne veut plus seulement, comme dans Voltaire, la faire enlever par ses Numides, mais sauver Syphax avec elle, et les envoyer tous deux à Carthage, sous une sûre escorte. Syphax voyant dans ce parti de nouveaux dangers pour Sophonisbe, tandis que son union avec Massinissa peut la sauver de l'esclavage, renonce à elle, la rend à son rival, et la

remet lui-même entre ses mains. Elle s'obstine à suivre son époux. Il va s'enfermer dans sa tente, la fait repousser par ses gardes lorsqu'elle y veut entrer, et se perce de son épée. Sophonisbe, égarée par la douleur, révèle à Scipion le projet de Massinissa; mais elle n'est ensuite que plus déterminée à mourir, pour éviter l'esclavage qui la menace toujours. Elle obtient du poison de Massinissa, boit la coupe entière, et ne tarde pas à en sentir les effets. Massinissa veut se tuer auprès d'elle: Scipion lui retient le bras et l'entraîne avec lui dans sa tente.

Alfieri a bien pu introduire de nouvelles beautés dans ce sujet; mais il n'a pu vaincre toutes les difficultés qu'il présente. Il ne s'en est dissimulé aucune, et il les expose avec beaucoup de sagacité dans l'examen de sa pièce; mais il avoue que malgré tous ses efforts, soit par sa faute, soit par celle du sujet même, soit par les deux ensemble, il regarde sa *Sophonisbe* comme une tragédie, sinon du troisième, au moins du second rang parmi les siennes.

En voyant les modifications qu'a éprouvées sur le théâtre un fait si intéressant dans l'histoire, on y aperçoit l'effet inévitable du système de la tragédie moderne, presque généralement fondé sur la passion de l'amour. Personne depuis Mairet, qui s'écarta le premier de la simplicité du *Trissino*, n'a osé y revenir; et pour éviter la froideur,

le premier, en effet, de tous les vices dans une tragédie on s'est jeté dans des combinaisons passionnées, qui sont devenues la principale partie du sujet, ou le sujet même. La fille d'Asdrubal, menacée par la défaite de son époux d'être menée en triomphe à Rome, préférant la mort à cette ignominie, et la recevant comme un bienfait d'un jeune roi à qui elle fut autrefois promise, avait semblé au *Trissino* pouvoir remplir une tragédie entière, parce qu'elle y aurait suffi chez les anciens qu'il avait pris pour modèles. Mais l'art s'est infiniment compliqué depuis ce temps; à mesure que l'esprit des modernes a été plus exercé, qu'il s'est porté sur plus d'objets, que leur sensibilité s'est émoussée par les distractions et les plaisirs, il a fallu, pour les fixer et les émouvoir, des machines plus complexes, des ressorts plus multipliés et plus puissants. Il n'est pas sûr que l'art y ait réellement gagné, ni que nous y ayons gagné nous-mêmes autant que nous pouvons le croire. On a d'abord voulu plus de mouvement; ce mouvement est ensuite devenu, pour ainsi dire, convulsif; enfin, les convulsions mêmes n'ont plus été capables de nous émouvoir; et nous sommes devenus comme ces malades que des assaisonnements relevés brûlent et dessèchent, mais qui ne peuvent plus revenir, tant ils trouvent insipide ce qui est simple, aux aliments naturels qui leur rendraient la santé.

L'exemple que le *Trissino* avait donné fut promptement suivi par le florentin *Rucellai*, plus célèbre parmi nous par son poëme des *Abeilles*, mais qui se montra deux fois dans la carrière tragique le digne rival du *Trissino*, son ami. Il naquit à Florence, le 20 octobre 1475. Sa famille, l'une des plus riches, des plus nobles, et des plus anciennes de cette république (1), y avait été souvent élevée aux premières magistratures (2). *Bernardo Rucellai*, son père, se fait remarquer dans l'histoire littéraire du quinzième siècle par un bon ouvrage sur l'ancienne Rome, par son

(1) Le journal *de' Letterati d'Italia*, rapporte une singulière origine de ce nom de *Rucellai*, en latin *Oricellarii*. Il venait de ce que quelqu'un de cette famille, revenu vers 1300 du Levant, où il avait fait le commerce pendant plusieurs années, et où il avait acquis de grandes richesses, en avait apporté cette manière de teindre les draps en violet, qu'on appelle *a oricello; perchè essendo in procinto d'imbarcarsi verso la patria, postosi a orinare sopra cert' erbe, osservò che alcune di quelle, tocche appena dall' orina, divenivano pavonazze, di verdi che prima erano. Sveltane dunque una di quell' erbe e fatta la osservare, intese...... essere la stessa che dagli speziali erba corallina s'appella. In memoria dunque di tal ritrovato d'indi innanzi quegli e i suoi posteri nomaronsi Oricellarii, e poi con voce tronca e alquanto mutata, Rucellari, e finalmente Rucellai. Giorn. de' Lett. d'It.*, t. XXXIII, part. I, p. 231.

(2) On compte treize *Rucellai* qui obtinrent, en différents temps, la dignité suprême de gonfalonnier; et ce nom se retrouve jusqu'à quatre-vingt-cinq fois sur la liste des prieurs de la république, de 1302 à 1531, où le priorat fut aboli. *Ibid.*, p. 234.

goût éclairé pour les lettres, par le bon emploi qu'il fit en leur faveur de son crédit et de ses richesses, par la célébrité de ses beaux jardins, consacrés aux réunions académiques des plus beaux esprits de son temps (1). *Bernardo* avait épousé (2) *Nannina de' Medici*, sœur de Laurent-le-Magnifique. Jean *Rucellai*, leur quatrième fils, était donc né au milieu de l'opulence et dans le sein des lettres, deux avantages qu'il est rare de réunir. On ne sait pas précisément sous quels maîtres il fit ses premières études; mais il n'est pas douteux que son père, amateur délicat et instruit dans tous les genres, ne choisît pour l'élever, ainsi que ses frères, les hommes les plus habiles de Florence. Quant à la philosophie, il l'étudia sous *Cattani da Diacetto*, noble florentin d'origine et philosophe de profession (3).

L'amitié resserra les liens qui l'attachaient de si près à la maison des Médicis. Dévoué à leur parti, dans le temps même de leurs disgrâces, il est probable qu'il fut, avec *Palla Rucellai*, son frère, au nombre des jeunes Florentins qui les firent rentrer à Florence, en 1512. Léon X, par-

---

(1) J'ai parlé de lui, de son ouvrage et de ses jardins, t. III, p. 403 et suiv.

(2) En 1466.

(3) Voyez *Fasti consolari dell' accademia Fiorentina*, p. 152, etc.

venu l'année suivante au souverain pontificat, ayant remis le gouvernement de Florence entre les mains de Laurent, son neveu, qui fut depuis duc d'Urbin, Laurent qui aimait beaucoup *Rucellai*, lui conféra quelques-unes de ces charges honorables qu'on ne donnait qu'aux premiers citoyens (1). Il paraît qu'il l'emmena avec lui à Rome (2), quand le pape, son oncle, l'eut nommé capitaine-général des armes de l'Église, et que *Rucellai* se flattant de pouvoir, avec de tels appuis, parvenir au cardinalat, eut alors la vocation de prendre l'habit ecclésiastique. Il est certain qu'il occupait, cette année même, une place éminente dans la maison du pontife, et qu'il l'accompagna dans le voyage que Léon fit à Bologne, pour cette célèbre conférence avec le roi François Ier., où le jeune vainqueur de Marignan (3), moins fort contre la politique romaine que contre les lances helvétiques, fit avec ce pape le mauvais échange de la pragmatique sanction pour le concordat. Léon, en allant à Bologne, voulut passer par Florence avec son nombreux cortége. Il y resta huit ou dix jours; et ce fut alors que *Rucellai* lui ayant donné une fête dans les beaux jardins de sa famille, y fit représenter sa tragédie de *Rosmonde*.

---

(1) Entre autres celle de provéditeur *dell' arte della lana*, l'une des plus ambitionnées, tant que subsista la république.

(2) En 1515.

(3) François Ier. n'avait que 21 ans.

Il est possible que la *Sophonisbe* du *Trissino*, que les uns disent avoir été représentée devant Léon X, les autres ne l'avoir jamais été à Rome, l'ait aussi été dans cette occasion. *Rucellai* et le *Trissino* étaient intimes amis, et je trouve dans une lettre du premier au second de ces deux poètes, un passage qui me ferait croire qu'en effet *Sophonisbe* fut au nombre des spectacles offerts alors au souverain pontife (1). Nulle autre cour de l'Europe ne pouvait à cette époque en avoir de pareils.

Peu de temps après, Léon X envoya *Rucellai* nonce en France auprès de François Ier., et l'on pense que c'était pour avoir un motif de plus de l'élever au cardinalat; mais l'humeur versatile de ce pape l'ayant fait rompre ses traités avec le roi pour se liguer avec ses ennemis, le nonce fut

(1) Cette lettre est imprimée à la fin des Œuvres de *Rucellai*, Padoue, Comino, 1772, in-8°., d'après un manuscrit de la main même de l'auteur. Il est dit en note qu'il y a dans le manuscrit deux copies de cette lettre, avec quelques variantes, et que dans l'une de ces copies elle finit ainsi : *Abbiate a mente Sophonisba vostra, che forse Phalisco* (*a*) *farà l'atto suo in questa venuta del papa a Fiorenza.* La date est de Viterbe, 8 novembre 1515. Il est dit dans la lettre : *e'l dì di S. Andrea* (30 novembre) *entrerà* (*il papa*) *in Firenze, e di poi otto o dieci giorni se n'andrà a Bologna*, etc. Léon X revint à Florence le 22 décembre, et y séjourna près de deux mois.

(*a*) C'est le nom du conseiller d'Alboin dans sa tragédie de *Rosmonde*.

obligé de sortir du royaume et de quitter cette cour, où il s'était fait aimer et estimer par ses bonnes qualités autant que par ses talents littéraires. Il revenait à Rome lorsqu'il apprit la mort de Léon et l'exaltation d'Adrien VI (1). A cette nouvelle, qui renversait toutes ses espérances, il prit le parti de se retirer dans sa patrie. Florence le députa, avec cinq autres de ses principaux citoyens, pour complimenter le nouveau pape. *Rucellai* lui adressa, dans une audience solennelle, un élégant discours latin qui est imprimé dans ses Œuvres (2). Adrien mourut la même année. Clément VII, qui lui succéda, était cousin de notre poète; celui-ci revint donc à Rome avec de nouvelles espérances. Clément le reçut avec les plus grands témoignages d'amitié. Il le créa sur-le-champ châtelain ou gouverneur du château St.-Ange, charge de confiance intime, qui conduisait directement à la pourpre, et qui ne se donnait qu'aux prélats du premier mérite et d'un attachement éprouvé (3).

C'est là qu'ayant repris ses études, il composa le pöëme des *Abeilles*, et *Oreste*, la seconde de ses tragédies. Il y fut attaqué (4) d'une fièvre ar-

---

(1) Léon était mort le 1er. décembre 1521; Adrien fut élu le 9 janvier 1522.

(2) *Ubi suprà*, p. 181.

(3) Il joignit à cette charge celle de protonotaire apostolique.

(4) En 1525 ou au commencement de 1526. Le père *Zeno*,

dente, dont il mourut en peu de jours, n'étant âgé que de quarante-neuf ans, et avant d'avoir obtenu ce chapeau de cardinal qui faisait, à ce qu'il paraît, l'objet de toute son envie. *Valerianus*, qui était un de ses plus intimes amis, et qui a fait, comme on sait, un livre sur les malheurs des gens de lettres, l'a mis sans doute pour cette seule cause au nombre de ceux dont il raconte les infortunes; mais cette mort prématurée peut au contraire être regardée comme un bonheur, puisqu'elle empêcha le *Rucellai* d'être témoin des malheurs qui fondirent peu de temps après sur Rome, sur Florence et sur l'Italie entière. C'est mal apprécier la vie que de plaindre un bon citoyen de l'avoir perdue avant le temps où il eût été forcé de voir les désastres et l'avilissement de sa patrie.

Le *Rucellai* connaissait sans doute la *Sophonisbe* du *Trissino* son ami, lorsqu'il entreprit sa tragédie de *Rosmonde*. Il choisit comme lui un fait historique, et le disposa à la manière des Grecs; il employa de même les vers libres ou non rimés dans le dialogue; enfin sa méthode et

---

frère du célèbre *Apostolo Zeno*, prouve fort au long et jusqu'à l'évidence, dans l'article du journal *de' Litterati d'Italia*, cité ci-dessus, que ce fut ou depuis avril 1525, ou peu après le commencement de 1526; il le prouve par des rapprochements, des citations et des recherches, où il montre beaucoup de sagacité et de patience, mais dont il nous suffit de tirer ce simple résultat.

presque sa manière sont les mêmes, sinon qu'en général il a plus de force et de poésie dans le style. Mais si l'histoire lui fournit son sujet, il se donna, en le traitant, beaucoup plus de licence que le *Trissino*. A peine même peut-on dire qu'il y ait de licence dans la *Sophonisbe*; tous les faits y sont tels que l'histoire les rapporte; ils ne sont qu'accélérés et rapprochés, pour pouvoir entrer dans les bornes prescrites à l'action tragique. Dans la *Rosmonde*, au contraire, le fonds de l'histoire est seul conservé; toutes les circonstances sont changées.

Alboin, roi des Lombards, faisant la guerre aux Gépides, tua leur roi Cunémond, dont il épousa la fille. Appelé ensuite par Narsès, en Italie, il assiégea Pavie, s'en empara, après une longue résistance, et se rendit à Vérone. Là, au milieu d'un repas, le vin lui ayant ôté la raison, il força son épouse Rosmonde à boire dans une tasse faite du crâne de son père. Rosmonde, pour se venger d'une action si barbare, chargea Elmige, son ami, de tuer Alboin, ce qu'il fit exécuter par un certain Péridée, qui assassina le roi dans son palais. C'est ainsi que Paul Diacre raconte le fait. *Rucellai* en a réuni les diverses parties; il a placé dans un lieu ce qui arriva dans un autre; il a transporté les Gépides en Italie, voulu qu'ils fussent vaincus près de l'Adige, et placé immédiatement après leur défaite

les noces d'Alboin avec Rosmonde, l'horrible repas de ce tyran et sa mort.

L'action commence pendant la nuit qui a suivi la défaite des Gépides. La jeune Rosmonde (1), accompagnée de sa nourrice, cherche parmi les morts, sur le champ de bataille, le corps du roi son père, tué par Alboin, pour lui rendre les derniers devoirs. Elle parvient à le trouver, lave ses plaies, et le couvre de terre, en l'arrosant de larmes. Falisque, commandant des gardes d'Alboin, chargé de chercher aussi le corps de Cunémond, pour en porter la tête à son roi, surprend sa fille dans ce devoir pieux, fait déterrer le cadavre, couper la tête, l'emporte dans un vase, et emmène Rosmonde captive, ainsi que sa nourrice et les jeunes filles Gépides, dont elle était accompagnée, et qui forment le chœur de cette tragédie. Alboin, en recevant la tête de son ennemi, ordonne que l'on taille et polisse le crâne, et qu'on en forme une tasse bordée d'or, où il boira désormais dans tous les repas solennels, en mémoire d'un jour si glorieux. Rosmonde est conduite devant Alboin. Elle lui parle avec fierté et avec courage. Il la menace de la traiter comme son père; mais Falisque, favori du roi, lui donne des conseils plus doux. Il l'engage, non seulement à ne pas ôter la vie à Rosmonde, mais à la prendre

(1) Elle n'est âgée que de seize ans.

pour femme. Le royaume des Gépides est voisin de ses états : c'est un moyen de réunir les deux couronnes. Alboin y consent. Le difficile est d'obtenir que Rosmonde y consente aussi ; Falisque y parvient, par le secours de la nourrice ; il les fait entrer toutes deux dans le palais, où l'on va célébrer le mariage.

Cependant Almachilde, jeune guerrier de l'armée d'Alboin, et amant de Rosmonde, est accouru pour savoir ce que sa maîtresse est devenue, et pour lui offrir son secours. Le chœur lui apprend qu'il est trop tard, et que Rosmonde reçoit en ce moment même le titre d'épouse d'Alboin. Almachilde se livre au désespoir et disparaît. Un esclave sort du palais avec tous les signes et les expressions de la plus profonde horreur. Il raconte qu'il a vu Rosmonde et Alboin se donner la foi conjugale, qu'ensuite, à la fin d'un repas splendide, Alboin, enivré par le vin et par les louanges d'un poète qui a célébré ses derniers exploits devant la malheureuse Rosmonde, a fait apporter la tasse faite du crâne de son père, y a bu avec une joie féroce, et l'a forcée d'y boire elle-même. Rosmonde vient confirmer cet affreux récit. Elle tient dans sa main le vase horrible. Déterminée à mourir, elle recommande à sa nourrice d'y renfermer ses cendres, et de les porter à son cher Almachilde. Elle s'évanouit dans les bras de la nourrice. Almachilde revient. Il jure de venger celle

qu'il aime, et de percer le cœur du barbare Alboin. La nourrice veut lui en indiquer les moyens; mais le lieu où ils sont est trop peu secret; elle le conduit dans un endroit plus sûr, après avoir chargé les jeunes filles du chœur de veiller sur Rosmonde, et de lui donner, lorsqu'elle rouvrira les yeux, tous les secours dont elle aura besoin. Elles étaient encore autour de leur jeune reine, plaignant son sort et leur propre destinée, lorsqu'une esclave vient annoncer que le crime est puni, et que le tyran a péri de la main d'Almachilde. La nourrice a revêtu ce jeune héros d'habits de femme. Sous ce déguisement, il a pénétré dans le palais, et jusqu'auprès du lit où Alboin était accablé de sommeil et de vin. Il lui a tranché la tête, et va l'apporter aux pieds de Rosmonde. Elle rend grâces au ciel de cette vengeance légitime. Le chœur en tire une leçon de justice et d'humanité qu'il adresse à tous les rois, et qui termine la pièce.

On voit que l'action en est moins simple, mais qu'elle est plus horrible et moins touchante que celle de la *Sophonisbe*. On voit aussi que si le *Trissino* ne se borna pas à une imitation générale du systême dramatique des anciens, et s'il imita particulièrement une scène pathétique d'*Alceste*, le *Rucellai*, à son exemple, essaya de transporter sur le théâtre naissant de l'Italie quelques scènes empruntées du théâtre des Grecs. Mais voici

quelque chose de singulier. Un critique estimé, et contemporain, *Gregorio Giraldi* (1), a loué l'auteur de *Rosmonde* d'avoir imité Euripide, et a prétendu que c'est l'*Hécube* qu'il s'est proposé pour modèle : d'autres écrivains ont copié depuis ce jugement, sans avoir peut-être lu ni *Rosmonde* ni *Hécube*; le *Quadrio* (2), le savant Tiraboschi lui-même (3), l'ont répété; et l'auteur italien de l'*Histoire critique des Théâtres*, qui traite fort durement les critiques français, a été sur ce point le fidèle écho du *Giraldi* (4). Cependant on trouverait difficilement dans l'une de ces deux tragédies une imitation de l'autre. Il y a, au contraire, une grande ressemblance entre les trois premiers actes de *Rosmonde* et l'*Antigone* de Sophocle, et personne ne l'a remarquée. Dans l'*Antigone*, la sœur de Polinice donne la sépulture au corps de son malheureux frère, malgré les défenses de Créon, et elle est punie de cet acte de piété; dans *Rosmonde*, cette jeune princesse rend les derniers devoirs aux restes de son père, contre les ordres d'Alboin, et elle est près d'en subir la peine. Toutes deux, dans une

(1) *De Poet. sui temp.*, dial. II.

(2) T. IV, p. 66.

(3) T. VII, part. III, p. 122.

(4) Il dit positivement, l. II, c. IV, p. 214, 1re. édition : *Nella prima* (*cioè nella Rosmonda*) *imitò l'Ecuba.* Il le dit aussi dans la 2e. édit., t. III, p. 110.

action pareille, montrent le même dévouement et le même courage. Elles disent presque les mêmes choses; le poète italien a visiblement et presque littéralement mis dans la bouche de Rosmonde ce que le poète grec avait mis dans celle d'Antigone. Comment le savant *Giraldi* a-t-il pu se tromper à ce point? Je ne demande pas comment les critiques venus depuis ont répété son erreur (1); on n'est que trop habitué à voir ces sortes d'écrivains se copier aveuglément les uns les autres.

Ils n'ont pas pu se tromper de même sur la seconde tragédie du *Rucellai*. Son *Oreste* n'est autre chose que l'*Iphigénie en Tauride*, imitée, et même le plus souvent traduite. Il n'y a peut-être dans Euripide, le plus touchant des tragiques grecs, aucune pièce où il le soit davantage. L'amitié, l'amour fraternel y déploient toute leur activité, toute leur force, et, se montrant exposés aux dangers et aux épreuves les plus terribles, portent dans le cœur les émotions les plus vives et les plus profondes. Le *Rucellai* ne pouvait donc faire un meilleur choix. Il ne s'attacha point si scrupuleusement à son modèle qu'il ne s'en écartât un peu dans la conduite de sa fable. Ce fut avec succès quelquefois, mais non pas toujours.

---

(1) Les éditeurs du *Teatro antico italiano* l'ont relevée les premiers, et c'est à eux que j'en dois l'observation. Voyez leur *Ragionamento*, en tête du premier volume, p. LI.

Euripide commence, à sa manière, par une espèce de prologue presque détaché de l'action. Iphigénie seule raconte aux rochers de la Tauride sa naissance, la gloire et les malheurs de sa race, sa triste aventure en Aulide, et le songe dont elle vient d'être agitée pendant la nuit. Le poète italien a mis d'abord en scène Oreste et Pilade; mais peut-être l'exposition grecque, entièrement dépourvue d'art, est-elle du moins plus naturelle et plus vraisemblable qu'il ne l'est de faire expliquer tranquillement et fort au long par ces deux amis les motifs de leur voyage, au moment où ils abordent dans la Tauride, devant le temple de Diane, si formidable pour les étrangers, et au milieu des périls qui les environnent; il fallait du moins passer rapidement sur tous les détails, comme le fait Euripide, et ne pas commencer ce long récit par la destruction de Troie.

Rucellai est peut-être plus heureux dans la scène où Iphigénie, inspirée par un songe que les dieux lui ont envoyé, se fait connaître à l'une des prêtresses, et la prie de chercher tous les moyens de faire parvenir en Grèce une lettre qu'elle y écrit, pour s'informer du sort d'Oreste son frère. Il n'a pas cru devoir employer, comme Euripide, les honneurs funèbres qu'Iphigénie rend à l'ombre d'Oreste, et il a pensé qu'il suffisait qu'elle eût des craintes sur la vie de son frère, pour que leur reconnaissance produisît tout son effet.

Il a tenté d'ajouter au pathétique d'Euripide, dans la dispute qui s'élève entre Oreste et Pilade, pour savoir qui des deux sera immolé. Le chœur des prêtresses leur apporte, par ordre de Thoas, l'habit sacré, en leur déclarant que celui qui s'en revêtira sera sacrifié, et que l'autre pourra retourner en Grèce. La situation est pathétique et terrible; mais le vœu de chacun des deux amis pour avoir cet habit est exprimé sans noblesse, les efforts qu'ils font pour se l'arracher tour à tour ont quelque chose de puéril, et presque de comique. S'il est difficile de rendre les beautés des anciens, il est encore plus difficile d'y ajouter.

C'est ce que notre poète a encore voulu faire dans la scène de la reconnaissance, et il n'y a pas mieux réussi. Il a prodigieusement allongé la lettre d'Iphigénie et les descriptions et les récits que fait Oreste. Tout cela est très court dans Euripide; le spectateur n'a pas le temps de respirer; il passe rapidement d'émotions en émotions, et il éprouve de plus en plus cette illusion qu'il est si difficile de faire naître. Les détails que le *Rucellai* emploie (1) sont d'autant plus déplacés qu'Iphigénie n'en croit pas davantage qu'elle

(1) Oreste décrit fort longuement le palais d'Agamemnon, les objets qui étaient peints sur le dossier du lit royal, et d'autres choses de cette espèce.

parle à son frère; elle ne le reconnaît enfin qu'à des gouttes de sang empreintes sur son bras droit, qu'il avait apportées en naissant (1). Voulant employer ce moyen de reconnaissance, tous les autres détails étaient superflus. Peut-être avait-il trouvé, comme l'ont fait plusieurs critiques, que ce que dit Oreste dans Euripide ne suffit pas véritablement pour qu'Iphigénie reconnaisse en lui son frère, et il avait imaginé ce signe comme une preuve irrécusable; mais alors il fallait supprimer tout le reste.

Guimond de la Touche, qui a traité ce sujet avec un grand succès sur notre théâtre, n'a point adopté les moyens employés par Euripide pour amener la reconnaissance du frère et de la soeur. Il s'en est rapporté aux mouvements de la nature. Le cœur d'Iphigénie frémit au moment d'immoler son frère qu'elle ne connaît pas. Sans aucun motif, elle veut savoir ce qu'on dit en Grèce d'Iphigénie; elle révèle à Oreste, qui va mourir, que cette Iphigénie est dans la Tauride. Oreste à son tour lui demande ce qu'Iphigénie pense de son frère, et c'est par ce seul artifice que se fait la reconnaissance. Il est permis de la trouver trop simple et trop peu

---

(1) *Scuoprimi il destro braccio, ove tua madre*
Col profondo desir dell' empia voglia
Dipinse quelle gocciole di sangue, etc. (*Or.*, at. IV.)

vraisemblable. Quelle preuve Oreste a-t-il que cette prêtresse est Iphigénie? quelle preuve Iphigénie a-t-elle que ce Grec est Oreste, si ce n'est l'assurance qu'ils s'en donnent réciproquement? Cette reconnaissance pouvait avoir lieu dès leur premier entretien; et il est inutile de la rejeter au quatrième acte, puisque tout ce qui est arrivé jusque-là n'y sert de rien. Le poète italien, en s'écartant un peu d'Euripide, a imaginé une reconnaissance moins belle, et le poète français, en s'en écartant tout-à-fait, en a imaginé une qui n'est ni vraie ni même croyable. Tant il est difficile, répétons-le encore une fois, de rien ajouter aux anciens!

Le *Rucellai* regarda sans doute, et avec raison, le style du *Trissino* comme trop simple, trop dépourvu de force et de couleur; il voulut rehausser le sien par tous les ornements de la poésie, et il tomba dans un excès plus condamnable, parce qu'il s'écarte plus de la nature. L'affectation des figures, des métaphores et de toutes les fleurs poétiques, devient insupportable dans ce sujet antique et sévère, et l'on ne reconnaît plus Euripide à travers tant de parure, ou plutôt de déguisements. Il y a pourtant beaucoup d'endroits, surtout dans les belles scènes d'amitié entre Oreste et Pilade, où le poète s'exprime naturellement; et il est à regretter qu'il n'ait pas employé dans le reste de sa tragédie, ce style simple, mais élé-

gant, que le sentiment reconnaît pour son langage, et que la poésie ne désavoue pas. Le style lyrique qu'il a préféré dans la plus grande partie de sa pièce, n'est bien placé que dans les chœurs. Il y en a de fort beaux, et qui laissent bien loin derrière eux les chœurs de sa première tragédie, et plus encore ceux de la *Sophonisbe* de son ami.

Rien n'est plus honorable pour ces deux poètes rivaux que leur amitié constante. C'est au *Trissino* que le *Rucellai* dédia son poëme des *Abeilles*, et c'est à lui encore qu'il chargea son frère de remettre sa tragédie d'*Oreste*, qu'il laissait imparfaite en mourant. Le *Trissino* à son tour consacra son amitié pour lui dans son Dialogue sur la langue italienne, auquel il donna le titre du Châtelain, *il Castellano*, que portait alors le *Rucellai*, gouverneur du château St.-Ange. Le frère de ce dernier différa d'envoyer au *Trissino* le manuscrit d'*Oreste*; il mourut, et cette tragédie est restée inédite et même ignorée pendant près de deux siècles. C'est le marquis *Maffei*, auteur de la *Mérope*, qui l'a fait imprimer le premier, dans un recueil des meilleures tragédies italiennes des premiers temps (1), où il est à remarquer qu'il

(1) *Teatro italiano, o sia scelta di tragedie per uso della scena*, Verona, 1723; Venezia, 1746, 3 vol. in-8°. « On n'a pas eu, dit le savant éditeur de ce recueil, l'intention de rassembler toutes celles de nos tragédies qui sont dignes d'éloge; le nombre en

n'a pas oublié d'insérer la *Mérope* du comte *Torelli*, dont nous parlerons dans le chapitre suivant, et qui avait servi de modèle à la sienne.

---

serait trop grand; ni toutes celles qui peuvent plaire à la lecture, dans une chambre ou dans une école, mais seulement de réunir des ouvrages de théâtre qui pussent aujourd'hui même faire plaisir à la représentation. On a même d'abord vu, par expérience, l'effet de la plus grande partie de ces pièces que des comédiens ont représentées à Vérone et dans d'autres villes. » C'est ainsi que pensait et s'exprimait, sur cet ancien théâtre, l'auteur de la *Mérope*, qui avait, dix ans auparavant, fait faire, par cette tragédie, un grand progrès à l'art tragique en Italie, mais qui était bien éloigné, comme on voit, de vouloir effacer la renommée de ses prédécesseurs. Il invoquait, dès le commencement du 18e. siècle, une révolution dramatique dans sa patrie. C'est Alfieri qui a la gloire de l'avoir faite. Cette révolution a banni, sans retour, du théâtre les tragédies du 16e. siècle; mais elle ne doit pas empêcher de désirer les connaître, d'y observer les ressorts employés par leurs auteurs, d'y reconnaître le bien et le mal, et de rendre franchement justice à ces premiers restaurateurs de l'art.

CHAPITRE XX.

Suite de la Tragédie. TULLIE, *de Lodovico Martelli;* ANTIGONE, *de l'Alamanni; neuf tragédies de Giraldi Cinthio; huit de Louis Dolce;* CANACE, *de Sperone Speroni;* TORRISMONDO, *du Tasse;* OEDIPE, *de l'Anguillara;* MÉROPE, *du comte Torelli.*

LES auteurs de *Sophonisbe* et de *Rosmonde* avaient ouvert la carrière; d'autres poètes ne tardèrent pas à les y suivre. L'un des premiers fut un jeune florentin, nommé *Lodovico Martelli*, malheureusement enlevé par une mort prématurée. Il était attaché au prince de Salerne, *Ferrante Sanseverino*, et frère de ce *Vincenzo Martelli*, qui fut quelquefois, dans cette cour, en opposition avec le père du Tasse (1). Les deux frères cultivaient avec une égale ardeur la poésie. *Vincenzo* a laissé des *rime*, ou poésies lyriques, très estimées. *Lodovico* ambitionna les succès du théâtre; et sa première tragédie donnait de lui les plus hautes espérances, lorsqu'il mourut à Salerne en 1527,

(1) Voyez ci-dessus, t. V, p. 52.

n'étant âgé que de vingt-huit ans. Comme les auteurs de *Sophonisbe* et de *Rosmonde*, il prit son sujet dans l'histoire, et le traita à la manière des Grecs. Mais le trait qu'il choisit était encore plus atroce que celui de *Rosmonde;* et il y a pour surcroît que dans *Rosmonde* une femme est victime de l'atrocité, et que dans la pièce de *Martelli* c'est une femme qui en est l'auteur.

Tite-Live (1) et Dion (2) racontent que Tullie, fille de *Servius Tullius*, roi de Rome, non contente d'avoir tué son premier mari, d'avoir engagé *Lucius* Tarquin à tuer sa femme, et de l'avoir épousé après ces deux assassinats, le poussa encore à ôter à *Servius Tullius* le trône et la vie. *Lucius*, jeune et robuste, prit le vieux roi dans ses bras et le précipita de son palais sur les degrés qui conduisaient à la place publique. Le malheureux *Servius* n'étant pas mort sur-le-champ, *Lucius* le fit massacrer par des assassins à ses gages. Tullie sortait en ce moment sur un char; elle osa ordonner que les roues passassent sur le corps de son père, et vit de sang-froid cet acte de férocité qui fait frémir la nature. Tel est le fait, tel est l'horrible caractère que *Martelli* ne craignit point de mettre sur la scène. N'y trouvant pas assez de matière pour fournir toute une tragédie, il eut

(1) L. I, §. 48.
(2) L. IV, §. 5.

recours à l'*Électre* de Sophocle, dont il suivit de près le plan et la marche. Il lui fallut donc imaginer des circonstances, qui sont pour la plupart contraires aux récits de l'histoire. Il fit de Tarquinie, sœur de *Lucius* Tarquin, une Clytemnestre, de *Servius Tullius* un Égisthe, de Tullie une Électre, et de *Lucius* Tarquin un Oreste, qui revient de l'exil pour venger son père.

Ayant ainsi créé sa fable, il la conduit exactement sur le modèle de l'*Électre*. Il emprunte quelques détails des *Coëphores* d'Eschyle et de l'*Électre* d'Euripide, mais il s'attache surtout à Sophocle. Cependant, avec une conduite à peu près pareille, et des situations presqu'égales, la *Tullie* fait peu d'effet, l'*Électre* en fait un prodigieux: la lecture de l'une émeut et agite, tandis que l'autre laisse presque toujours le lecteur froid, quand elle ne le révolte pas. C'est qu'Oreste est conduit par le destin au meurtre de sa mère, et l'exécute presque malgré lui: *Lucius* Tarquin, au contraire, moins animé par la vengeance que par le désir de régner, commet sans remords le meurtre le plus horrible. L'un excite la pitié en même temps que la terreur, parce qu'on voit qu'il ne deviendrait point parricide si le destin ne l'y forçait pas; l'autre n'excite que l'indignation, parce qu'il n'agit point par un transport de colère vindicative, mais par délibération et de sens rassis. Dans Électre, on est surpris de ce

grand courage et de cette passion si vive qui la fait agir; même en la condamnant, on est contraint de l'admirer; mais Tullie est froidement cruelle, et ne rachète son crime ni par l'énergie du caractère, ni par le sublime des sentiments (1).

Malgré tant de défauts, malgré les vices du sujet et ceux où le désir, louable d'ailleurs, d'imiter Sophocle, a entraîné l'auteur, les Italiens accordent à la *Tullia* de *Martelli* l'un des premiers rangs parmi les tragédies qui signalèrent chez eux la renaissance de l'art. Elle n'était pas entièrement finie quand l'auteur mourut. *Claudio Tolomei* fut chargé par le cardinal de Médicis d'ajouter un chœur qui y manquait. Ce savant italien, dans une de ses lettres, regrette *Martelli* comme un jeune homme de la plus grande espérance, et déplore la perte qu'ont faite en lui les lettres et l'amitié (2).

Le célèbre *Alamanni*, que nous avons vu paraître avec distinction dans l'épopée, et dont nous aurons à parler encore, se distingua aussi dans cette nouvelle carrière; mais il se contenta de la

(1) *Teatro antico italiano.*, t. III. *Ragionamento*, p. XI et XII.

(2) Voyez *Lett. del Tolom.*, l. II; *Alla march. di Pescara*, 7 *aprile* 1531, p. 49, Venezia, 1565. La date de cette lettre suffit pour prouver que *Lod. Martelli* ne mourut pas en 1533, comme le veut le Crescimbeni, mais en 1527, comme l'ont écrit Tiraboschi, Rolli, et d'après eux M. *Napoli Signorelli*, t. III, p. 113.

gloire de faire passer dans sa langue les beautés de cette même *Antigone* de Sophocle, que le *Rucellai* avait déjà imitée dans sa *Rosmonde*. Il suivit exactement, scène par scène, la marche du poëte grec, et ne se donna d'autre liberté que d'étendre ou de resserrer quelques morceaux. Il conserva même fidèlement le chœur de ces vieux Thébains, continuels adulateurs de Créon malgré ses crimes, introduit par Sophocle comme un éloge indirect du gouvernement républicain d'Athènes, et comme une satire de la royauté dégénérée en tyrannie. Le seul mérite que puisse donc avoir eu l'*Alamanni* dans cette pièce, c'est celui du style. Il est, à cet égard, fort supérieur aux poëtes qui l'avaient précédé. Il garda, pour ainsi dire, le milieu entre le trop de simplicité du *Trissino* et la grandeur étudiée du *Rucellai* (1). La clarté, l'élégance, peu de force, mais jamais d'enflure, telles sont les qualités que l'on reconnaît généralement dans les poésies de l'*Alamanni*, et qui ne brillent pas moins dans son *Antigone*. Il est à croire qu'il la composa en France pendant son exil (2). Elle fut imprimée pour la première fois à Lyon (3) avec ses autres poésies, qui furent dès la même année réimprimées à Florence sa patrie, et brûlées, mais heureusement non dé-

(1) *Teat. ant. ital.*, t II, *Ragionam.*, p. XXXIV.
(2) Voyez ci-dessus, t. V, p. 21 et suiv.
(3) En 1533.

truites, par ordre du nouveau duc Alexandre de Médicis (1).

Il ne paraît pas qu'*Antigone* ait jamais eu, non plus que *Tullie*, les honneurs de la représentation. Cette pièce avait pourtant de la réputation en Italie; l'*Alamanni*, passant à Ferrare en 1541, avant son dernier retour en France, avait assisté à la représentation d'une tragédie du *Giraldi*. La tragédie personnifiée y récitait le prologue. Dix ans après, quand *Giraldi* fit imprimer sa pièce, il ajouta un épilogue où la tragédie se félicitait elle-même d'avoir, dans cette occasion, paru en scène devant celui qui avait attiré de Thèbes jusqu'au-delà des Alpes, et revêtu d'un habit toscan, la sensible sœur de Polinice (2).

Jean-Baptiste *Giraldi Cinthio* ou *Cinzio* (3) était alors en grande faveur à la cour de Ferrare, et son jugement y faisait autorité. Excité sans doute par la passion que le duc Hercule II avait

(1) *Ubi suprà*, p. 27.

(2) *E quel che'nsino le rigide Alpi*
Da Tebe in toscano abito tradusse
La pietosa soror di Polinice;
I' dico l'Alamanni, che mi vide,
Per mio raro destino, uscire in scena.
(Epilogue de l'*Orbecche* du *Giraldi.*)

(3) Il était parent, mais on ignore à quel degré, de *Lilio Gregorio Giraldi*, son contemporain, qui a laissé plusieurs ouvrages estimés d'érudition, de philologie et d'histoire.

pour le théâtre, il fut un des poëtes qui travaillèrent avec le plus d'ardeur à redonner à l'Italie du goût pour ces spectacles tragiques, où l'on se proposait pour modèle le théâtre des anciens. Il était né à Ferrare, en 1504, d'une famille honnête, et y avait été élevé. Dès l'enfance, il donna des preuves d'un esprit rare, et l'on conçut de lui des espérances qui ne furent point trompées. Ses maîtres dans les belles-lettres, en dialectique, en physique, furent les plus habiles professeurs de cette célèbre université. Il y prit aussi ses degrés en médecine et en philosophie. Il y professa même pendant quelques années ces deux sciences; mais ayant ensuite (1) obtenu la chaire de littérature latine, vacante par la mort de *Celio Calcagnini*, sous lequel il avait étudié, il se livra entièrement à la poésie et aux lettres.

Quelque temps après, le duc Hercule le fit son secrétaire; Alphonse II, successeur d'Hercule, confirma le *Giraldi* dans cet emploi; mais une querelle qu'il eut avec Jean-Baptiste *Pigna*, secrétaire intime et favori du duc, le fit se retirer de la cour. Il s'agissait d'un ouvrage sur les romans, que chacun d'eux publia dans la même année. J'ai parlé ailleurs des deux ouvrages et de cette querelle dont ils furent l'occasion (2).

---

(1) En 1541.

(2) T. IV, p. 117, note.

Les deux auteurs s'accusèrent mutuellement de plagiat, et l'on a toujours ignoré qui des deux était le plagiaire (1). Ce qu'il y a de certain, c'est que *Giraldi*, qui prétendit avoir d'autres griefs contre *Pigna*, et qui crut s'apercevoir que le duc se refroidissait pour lui, demanda son congé, et l'obtint.

Il alla professer l'éloquence dans l'université de Mondovi, patrie de sa mère, où le duc de Savoie, Emmanuel Philibert, qui venait de rentrer dans cette partie de ses états, l'avait appelé. Quand ce duc eut ensuite recouvré Turin, sa capitale, il y transféra l'université de Mondovi (2). *Giraldi* continua d'y professer l'éloquence et les belles-lettres; mais le duc ayant confié, deux ans après, aux jésuites l'instruction de la jeunesse dans ses états, il congédia honorablement *Giraldi* (3), et lui fit compter, outre 400 écus d'or qui lui étaient dus pour ses honoraires, 400 autres écus pour son voyage. Il s'apprêtait à retourner à Ferrare, lorsqu'il reçut du sénat de Milan une lettre et un diplôme de Philippe II, qui lui offraient la chaire d'éloquence de l'université de Pavie, avec

(1) On peut voir tout le détail de cette singulière querelle dans le t. I[er]. des *Memorie de' Letterati Ferraresi* du docteur *Barotti*.

(2) 1566.

(3) 1568.

diplôme de Philippe II, qui lui offraient la chaire d'éloquence de l'université de Pavie, avec des conditions très avantageuses. Il s'y rendit; mais au bout de trois ans, trouvant que ce climat lui était contraire, il revint définitivement à Ferrare, où il mourut à la fin de 1573 (1).

On a de lui, outre son Discours sur les romans, quelques autres sur différents sujets, un recueil considérable de Nouvelles en prose, sous le titre d'*Hecatommiti*, ou les *Cent fables;* un commentaire historique en latin sur Ferrare et sur la maison d'Este, des poésies latines, des *rime* ou poésies lyriques italiennes, l'*Ercole*, poëme héroïque dont nous avons parlé précédemment (2), et enfin un Théâtre en deux volumes, composé de neuf tragédies, qui sont, avec ses Nouvelles, le principal fondement de sa gloire.

La plus célèbre de toutes est intitulée *Orbecche;* elle fut représentée, pour la première fois, en 1541, dans la maison même de l'auteur, devant le duc Hercule II, avec beaucoup de solennité (3). On trouve, dans plusieurs endroits du

(1) Le 30 décembre.

(2) T. V, p. 148 et 149.

(3) C'est à cette représentation qu'assista l'*Alamanni*. Un ami du *Giraldi* avait élevé à ses frais le théâtre et les décorations; d'autres amis remplirent les principaux rôles; un très jeune homme, nommé *Flaminio*, joua celui d'Orbeck; le rôle du père eut pour acteur un certain Sébastien Clariguan de *Monte-*

Discours de *Giraldi* sur les romans, des détails sur la sensation que cette représentation produisit à Ferrare. Les pleurs, les sanglots, les femmes évanouïes, rien n'y manque; et, en effet, il suffit d'en connaître le sujet, pour se figurer, non seulement l'impression qu'elle dut faire dans un temps où l'on était encore si nouveau aux émotions de la tragédie, mais celle que ferait une pièce pareille aujourd'hui même, que l'on est blasé sur tous les effets tragiques, et qu'on a épuisé les combinaisons les plus noires et les spectacles les plus barbares.

C'est de l'une de ses propres Nouvelles (1), que le *Giraldi* tira ce sujet vraiment horrible. Orbeck est le nom de la fille d'un roi de Perse. Ce roi, nommé Sulmon, a déjà donné des preuves de l'atrocité de ses vengeances. Sa fille étant encore enfant, lui avait révélé, par une indiscrétion naturelle à cet âge, que la reine entretenait un commerce incestueux avec son fils aîné. Sulmon les épia, les surprit et les immola tous deux. Orbeck, devenue grande et belle, se maria secrètement avec Oronte, jeune arménien sans

---

falco, que *Giraldi*, dans l'épître dédicatoire de sa pièce, appelle le Roscius et l'Esopus de son temps; comparaison que l'on a tant de fois répétée depuis, et que l'on répète encore, sans bien savoir pour qui elle est une flatterie, du nouvel acteur ou de l'ancien.

(1) *Hecatommiti*, Décade II, Nouv. II.

riage au roi des Parthes, découvre cette union secrète, dont il était né deux fils; il feint de pardonner aux deux époux; mais ayant attiré Oronte dans un piége, il le fait saisir, lui coupe les deux mains, égorge ses deux fils devant lui, l'égorge ensuite, fait mettre dans un grand vase couvert d'un voile, sa tête, ses mains et les corps de ses enfants, et vient offrir lui-même ce vase à sa fille, comme un présent destiné à consacrer leur réconciliation. Orbeck lève le voile, frémit d'horreur, se livre à tous les transports du désespoir, et saisissant le poignard qui est resté dans le sein de l'un de ses fils, tue son père, et se tue elle-même.

On doit penser que cette affreuse boucherie d'Oronte et de ses enfants ne se fait pas sous les yeux des spectateurs; mais elle y est, pour ainsi dire, rendue présente par le récit le plus circonstancié. La scène du vase, le parricide, le suicide, tout cela se passe sur le théâtre, et l'on doit avouer qu'il y en avait bien assez pour produire les plus épouvantables effets. L'auteur, qui était très-jeune quand il fit cette tragédie (1), employa des agents

---

(1) Il le dit dans l'épilogue imprimé à la fin de sa pièce : c'est la Tragédie elle-même qui parle :

E s' io non sono in tutto
Simile a quelle antiche, è ch'io son nata
Testè da padre giovane, e non posso
Comparir se non giovane.

surnaturels pour ressorts d'une action qui révolte à ce point la nature. C'est l'ombre de la reine Séline, immolée autrefois par son époux sur la dénonciation de sa fille Orbeck, qui exerce contre cette malheureuse fille, contre le père, et contre toute cette famille infortunée, une si exécrable vengeance. Némésis, les trois Furies, et cette ombre vindicative, remplissent tout le premier acte, qui n'est qu'une sorte de prologue, quoiqu'il y ait de plus un prologue en forme, détaché de la pièce, à la manière de Sénèque. *Giraldi* avait le malheur de préférer ce poëte aux tragiques grecs (1), et l'on ne voit que trop, dans sa manière de traiter l'art, les fruits de cette préférence.

Il avait espéré que sa seconde tragédie, intitulée *Altile*, serait aussi représentée, et dans une occasion plus solennelle que la première. Le duc Hercule II la lui avait commandée, et voulait offrir ce spectacle au souverain pontife Paul III, lorsqu'il fit un voyage à Ferrare (2); mais le jour même fixé pour la représentation, l'un de ses principaux acteurs (3) fut tué en duel ou assassiné.

---

(1) Voyez son *Discorso intorno al comporre de' Romanzi, commedie e tragedie*, p. 220.

(2) Au mois d'avril 1543.

(3) C'était ce jeune *Flaminio* qui avait joué le rôle d'Orbeck dans la première tragédie, et qui avait beaucoup contribué au succès.

L'auteur en avait encore pris le sujet, qui est entièrement romanesque, dans une de ses Nouvelles (1), préférant, de son propre aveu (2), aux sujets déjà traités, soit par les anciens, soit par les modernes, ceux de sa propre invention. Le dénouement de cette pièce est heureux; deux jeunes amants sont unis, après de nombreux événements qui forment le nœud de l'intrigue. Le rival de l'époux se tue de désespoir; c'est le seul meurtre qu'il y ait dans cette tragédie, où les situations sont plus touchantes que le style, et dans laquelle il semble que le *Giraldi* ait voulu se faire absoudre des horreurs qu'il avait prodiguées dans la première.

La troisième de son recueil, est *Didon*. Un autre poëte avait essayé, dès le commencement du siècle, de mettre au théâtre ce beau sujet. *Alessandro de' Pazzi*, frère utérin de l'archevêque de Florence, et neveu de Léon X (3), composa plusieurs tragédies, et entre autres une *Didon*, qui n'est point imprimée, mais dont le *Varchi* donne, dans ses Leçons, une notice particulière. Paul Jove nous apprend que l'auteur mêlait dans ses tragédies, mille étranges inventions; qu'il se creusait longtemps la cervelle, pour en remplir surtout celles

---

(1) *Heccatommiti*, Déc. II, Nouv. III.

(2) *Discorso intorno al comporre de' Romanzi*, etc., p. 13.

(3) Ce poëte bizarre florissait en 1510.

qui devaient être représentées. Les acteurs tremblaient de jouer ses pièces, et le résultat de ces belles nouveautés était qu'ils étaient souvent chassés du théâtre par les huées et les sifflets (1).

La *Didon* du *Giraldi* est plus sage et de meilleur goût. Il y transporta, autant qu'il lui fut possible, les mouvements passionnés et les discours pathétiques si admirables dans Virgile; mais il y mit aussi Junon, Vénus, l'Amour, Mercure, et même la Renommée. Cette tragédie ne fut point jouée, mais lue au duc Hercule, devant une assemblée nombreuse. Cette lecture donna lieu à des critiques, auxquelles *Giraldi* se crut obligé de répondre par une lettre qu'il adressa au duc lui-même, en publiant sa tragédie. On y voit de fort bonnes réponses aux objections qu'on lui avait faites; mais on voit, en lisant sa tragédie, qu'on pouvait lui en faire d'autres auxquelles il eût répondu plus difficilement.

Le duc, qui lui avait indiqué ce sujet, lui en avait en même temps donné un autre plus difficile, et dans lequel plus d'un poëte a échoué depuis, c'est *Cléopâtre*. On ne peut pas dire que *Giraldi* en ait évité tous les écueils; il y en a même qui ne sont pas nécessairement dans le sujet, et contre lesquels il n'a pas laissé de heurter; mais il y a aussi quelques beautés qui lui appartiennent.

---

(1) Le *Quadrio*, t. IV, p. 64.

Antoine et Cléopâtre n'y sont pas trop avilis, et c'est beaucoup dans un sujet où des expériences multipliées ont prouvé que la situation d'Antoine surtout est inévitablement avilissante (1).

Entre *Didon* et cette *Cléopâtre*, dont *Giraldi* avoue que les difficultés l'arrêtèrent long-temps, il en composa une autre, la troisième dont il ait puisé le sujet dans ses Nouvelles(2); il lui a donné le titre singulier d'*Antivalomeni*. La scène est en Angleterre; l'intrigue est double et fort compliquée; elle ne pourrait s'expliquer en peu de mots, et une longue explication ne serait pas justifiée par l'importance et par l'intérêt de la pièce. J'en pourrais dire autant de l'*Arrenopia*, qui est la sixième de son recueil, quoique les éditeurs du *Teatro antico italiano* l'aient jugée digne d'entrer dans leur collection (3). L'auteur la tira encore de ses cent Fables ou Nouvelles (4). L'action se passe en Irlande; elle est toute romanesque et même chevaleresque. Une femme, déguisée en guerrier, y

(1) Trois autres tragédies de *Cléopâtre* furent imprimées dans ce même siècle; celle d'*Alessandro Spinello*, en 1550; celle de *Cesare de' Cesari*, auteur d'une autre tragédie intitulée *Romilda*, en 1552; enfin, *Marc' Antonio e Cleopatra*, de *Celso Pistorelli*, en 1576. Aucune ne paraît avoir effacé la *Cléopâtre* du *Giraldi*.

(2) Déc. II, Nouv. IX.

(3) Vol. V.

(4) Déc. III, Nouv. I.

brille par de très-beaux faits d'armes, autant que par sa tendresse généreuse pour un mari qui a voulu sa mort. Tout cela dut plaire beaucoup au seizième siècle, où l'on conservait des idées de chevalerie; et ce sujet, traité avec adresse et avec talent, intéresserait peut-être encore.

Il n'en serait pas ainsi de l'*Euphimie*, reine de Corinthe, sujet tiré, non pas de l'histoire grecque, mais de ces romans où l'antiquité est tellement habillée à la moderne, qu'il ne faudrait être ni ancien ni moderne pour les goûter. Je répondrais encore moins de l'*Epitie*, espèce de drame, dont la scène est à Inspruck; il y est question d'une fille violée par un jeune homme de vingt ans, et d'une autre fille qui se livre au gouverneur d'Inspruck, pour sauver la vie de ce jeune homme qui est son frère. Les succès de nos dramaturges n'ont pas été jusqu'à nous offrir rien de pareil; leur règne a passé avant qu'ils aient pu nous faire goûter de si belles choses, et ils n'apprendront pas sans jalousie qu'un poëte du seizième siècle ait osé aller jusque-là (1).

Séléné, la neuvième et dernière pièce du *Gi-*

(1) Depuis que ceci est écrit, le règne du drame est revenu, et, ce qui est bien pis, celui même du mélodrame; mais, combien de temps dureront-ils? Pour peu qu'il s'écoule d'années entre la composition et l'impression d'un ouvrage, on ne peut en plier le texte à toutes ces varia-

raldi, est une tragédie égyptienne, mais toujours dans ce système romanesque dont il avait le malheur d'être entiché, comme nous avons vu plus d'un poëte l'être en France, et comme notre noir Crébillon l'a été lui-même. Elle offre un de ces spectacles atroces que l'on retrouve trop souvent dans cet ancien théâtre italien, et que Crébillon, tout Crébillon qu'il était, n'aurait osé hasarder sur le nôtre. Séléné, reine d'Egypte, et sa fille y tiennent long-temps dans leurs mains, devant le sénat d'Egypte assemblé, deux têtes qu'on leur dit être celles de l'époux de l'une et du frère de l'autre. C'est une épreuve à laquelle est mise la fidélité de Séléné, qui a été calomniée auprès du roi son mari. Le roi, satisfait des gémissements et du désespoir de sa femme, qui sont autant de preuves de son innocence, se fait connaître enfin; la reine est justifiée et les calomniateurs sont punis; mais ces deux têtes livides ont été, pendant près d'un acte entier, prises et reprises, entre les mains des principaux personnages, et sous les yeux des spectateurs.

Tandis que ce poëte s'écartait à Ferrare de la simplicité des sujets antiques, à laquelle s'étaient particulièrement attachés les auteurs des premières tragédies italiennes, le laborieux et malheureux

---

tions, quand on tâche d'obéir, en écrivant, non aux lois de la mode, mais à celles du goût.

Louis *Dolce*, dont nous avons vu précédemment quels furent les nombreux travaux (1), y ajoutait huit tragédies, où il se rapprochait davantage de cette précieuse simplicité. Quatre de ces pièces sont imitées et en grande partie traduites d'Euripide; ce sont *Jocaste*, ou *la Thébaïde*, tirée des *Phéniciennes* du poëte grec; *Iphigénie en Aulide*, *Hécube* et *Médée*. Deux autres, *Agamemnon* et *Thyeste*, le sont de Sénéque. Le *Dolce* voulut aussi essayer ses forces dans deux sujets, dont la disposition et l'exécution lui appartinssent. La *Didon* du *Giraldi* ne l'empêcha point de puiser une seconde fois dans Virgile cette fable intéressante. Il fut plus simple que ne l'avait été le professeur de Ferrare; il mit surtout dans les scènes entre Enée et Didon, des imitations plus heureuses, et dans ce qui était de lui, plus de sentiment et de chaleur.

Il tira enfin immédiatement de l'histoire juive le sujet de *Marianne*, qu'il mit au théâtre le premier; ce fut celle de ses tragédies qui eut le plus de succès. Elle fut représentée plusieurs fois à Ferrare; la première fois, ce fut dans une maison particulière (2), sans costumes pour les acteurs, sans décorations et sans musique, devant une

---

(1) T. IV, p. 532.

(2) Celle de *Sebastiano Erizzo*, poëte lui-même, et auteur d'un recueil de Nouvelles en prose, intitulé : *le sei Giornate*.

assemblée de plus de trois cents gentilshommes, et avec les plus vifs applaudissements. Le duc de Ferrare voulut la faire jouer sur le théâtre de son palais, avec tous les ornements qui lui avaient manqué d'abord; mais le concours des spectateurs fut si grand et occasiona tant de tumulte, qu'il fut impossible de commencer la pièce. Une seconde tentative fut plus heureuse; et cette représentation publique, donnée avec beaucoup de soin et de magnificence, confirma le succès de la *Marianne*, que l'on cite toujours comme l'une des meilleures tragédies de ce temps-là.

On sait que Tristan l'Hermite donna dans le siècle suivant une *Marianne* française, l'année même où parut le *Cid* (1), et ce qu'il y a de plus étonnant quand on la lit, avec un succès presque égal. C'est, en plusieurs endroits, une mauvaise imitation de la *Marianne* du *Dolce*; mais ce qui appartient exclusivement à l'auteur, c'est le ridicule de son style, moitié ampoulé, moitié comique. Ce qui lui appartient encore, et ce qui contribua au succès de la pièce, ce sont les fureurs d'Hérode, placées à la fin, fureurs beaucoup trop prolongées (2), mais où se trouve l'idée drama-

(1) 1636.

(2) Elles ont, à diverses reprises, près de cent cinquante vers.

tique et hardie de l'aliénation d'esprit d'Hérode, qui veut voir, qui veut entendre, qui veut qu'on amène devant lui cette reine innocente, dont la mort, qu'il avait ordonnée, le plonge dans le désespoir.

Voltaire, après le grand succès d'*Œdipe* et la chute d'*Artemire*, traita le même sujet. Quoiqu'il ait plus soigné cette pièce qu'aucune autre des siennes, quoiqu'il l'ait encore retouchée quarante ans après, elle tomba d'abord, réussit peu ensuite, et a totalement disparu du théâtre. Il n'y a aucun parallèle à établir entre cette *Marianne* et celle de Tristan; mais on peut saisir entre la première et la *Marianne* italienne quelques oppositions et quelques rapports. Voltaire a tiré tous ses ressorts des passions; le *Dolce* avait tiré les siens des caractères. L'Hérode du poëte français est dévoré de jalousie; agité par l'amour et par les soupçons que l'amour fait naître dans un cœur jaloux, il est toujours prêt à ajouter foi aux envieux et aux méchants qu'il devrait mieux connaître, et dégrade ainsi l'opinion que l'histoire donne de sa finesse et de sa force d'esprit. Celui du poëte italien craint tout le monde, ne croit personne, et la vérité lui est aussi suspecte que le mensonge. Il est naturellement astucieux et cruel. Marianne est innocente et fidèle, mais elle n'est pas aussi tendre, aussi soumise que Voltaire l'a faite. Il a voulu la rendre plus intéressante; le

Dolce l'a rendue plus conforme à l'histoire. Auprès d'Hérode est placé un sage conseiller nommé *Sohème*, qui fait tous ses efforts pour adoucir le caractère féroce de son maître, et prend en toute occasion le parti de l'innocente victime. Il devient suspect au tyran; c'est lui que les calomnies de Solomé, sœur d'Hérode, accusent d'avoir séduit la reine: Hérode lui fait trancher la tête et la présente à Marianne, qui continue à protester de son innocence et de celle de ce vertueux ministre. Hérode, obstiné dans sa fureur, fait conduire à l'échafaud son épouse elle-même, à qui l'on donne d'abord l'affreux spectacle du supplice d'*Alexandra*, sa mère, et de ses deux fils, accusés tous les trois d'être ses complices. Ce n'est qu'après tant de massacres qu'Hérode reconnaît leur innocence. Il exprime assez froidement son repentir; le chœur moralise plus froidement encore. Cela est bien au-dessous des énergiques fureurs de l'Hérode français, imitées, il est vrai, d'une partie de celles de Tristan (1), mais avec tout l'avantage que le génie et le goût réunis ont sur le génie brut et sans art. Rien n'annonce

(1) On remarque surtout, dans l'Hérode de Tristan, cet ordre qu'il donne après la mort de Marianne :

Commandez de ma part qu'on la fasse venir.

Et quand on lui a rappelé qu'elle n'est plus :

Quoi! Marianne est morte! etc.

que Voltaire connût la *Marianne* du *Dolce*, lorsqu'il fit la sienne ; mais il est permis de croire qu'en la refondant depuis, en supprimant le rôle de *Varus*, et y substituant celui de *Sohème*, il avait quelque idée du sage conseiller dont le nom est le même, et qui fait, malgré sa fin tragique, un si beau rôle dans la *Marianne* italienne (1).

L'une des tragédies qui fit alors le plus de bruit fut la *Canace* du savant *Sperone Speroni*. Cet homme, qui jouit dans son siècle d'une si grande réputation, naquit à Padoue, le 12 avril 1500, de *Bernardino Speroni degli Alvarotti*, et de Lucie *Contarini*, noble vénitienne. Après avoir fini ses études à Bologne, où il eut pour maître le célèbre Pomponace, il revint à Padoue, et y fut reçu docteur en philosophie et en médecine. Il y professa lui-même la logique et ensuite la philosophie en général. Lorsqu'il eut obtenu la chaire de philosophie, il eut la modestie de retourner à Padoue étudier sous son ancien maître, et ne revint qu'après la mort de Pomponace exercer ses fonctions de professeur ; mais, en 1528, ayant perdu son père, il fut obligé de renoncer au professorat pour s'occuper entièrement de ses affaires domestiques. Ces soins, le mariage qu'il contracta (2),

(1) Il y a aussi un Soesme, dans la *Marianne* de Tristan, mais emprunté sans doute de celui du *Dolce*, et qui lui est bien inférieur.

(2) Avec *Orsolina da Strà*.

les procès qu'il eut à soutenir, les commissions honorables dont il fut chargé dans sa patrie, ne l'empêchèrent point de se livrer aux lettres avec tant d'ardeur et de succès, qu'il n'y eut de son temps qu'un petit nombre d'hommes que l'on puisse lui comparer pour l'érudition, l'éloquence et le goût (1).

A Rome, où il fut député par le duc d'Urbin, sous le pontificat de Pie IV (2), il obtint l'estime et l'amitié des savants qui y étaient alors rassemblés. Le fameux Charles *Borromée*, neveu du pape, lui témoigna une considération particulière, et l'admit aux réunions scientifiques qui se faisaient dans son palais, sous le titre de *Nuits vaticanes*. Le *Speroni* resta quatre ans à Rome; à son départ le souverain pontife lui accorda le titre et la décoration de chevalier. De retour dans sa patrie, le duc d'Urbin et le duc de Ferrare, Alphonse II, lui prodiguèrent les marques d'estime et les distinctions les plus flatteuses; mais des procès fâcheux et d'autres embarras de famille, lui rendirent désagréable le séjour de Padoue. Il alla de nouveau s'établir à Rome (3), d'où il revint cinq ans après à Padoue, pour n'en plus sortir. Presque tous les princes d'Ita-

(1) Tiraboschi, *Stor. della Letter. ital.*, t. VII, part. III, p. 123.

(2) En 1560.

(3) Vers la fin de 1573.

lie s'efforcèrent alors, comme à l'envi, de l'attirer à leur cour; il fut assez sage pour préférer à ces honneurs et à tout ce bruit le repos de la vie privée.

Dans un âge très avancé, il fut menacé de finir par une mort violente. Des voleurs s'introduisirent la nuit dans sa maison, le lièrent sur son lit, et se bornèrent heureusement à lui voler tout ce qu'il avait d'argent. Enfin, parvenu sans la plus légère infirmité à quatre-vingt-huit ans complets, il mourut subitement le 12 juin 1588. Ses funérailles furent magnifiques; on lui éleva un monument où sa mémoire est consacrée par des inscriptions honorables; mais les monuments les plus glorieux pour lui sont les ouvrages qu'il a laissés. Ses Œuvres ne forment pas moins de cinq volumes in-4°., dans la belle édition de Padoue (1). On y voit qu'il avait embrassé dans ses études une grande diversité d'objets; qu'il était également versé dans les lettres grecques et latines, sacrées et profanes, et qu'il déployait dans toutes les matières sur lesquelles il écrivait, une vaste érudition, jointe à une grande pénétration d'esprit. Ce recueil contient un grand nombre de dialogues, dont les uns roulent sur des questions de morale,

---

(1) *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti tratte da' manuscritti originali, Venezia, 1740, appresso Domenico Occhi*, 5 vol. in-4°.

et il est le premier Italien qui les ait ainsi traitées; les autres appartiennent aux belles-lettres, à l'éloquence, à la poésie, à l'histoire. Ses réflexions sur l'*Énéide* de Virgile, sur le poëme du Dante, sur celui de l'Arioste prouvent qu'il avait dans l'esprit autant de solidité que de finesse. Ses poésies lyriques ont de la gravité, de la grâce; et quand il a écrit dans le genre burlesque, il n'y a pas moins réussi. Son style en prose est un des meilleurs de ce siècle; il n'a ni l'élégance affectée, ni la verbeuse prolixité, ni l'ennuyeuse langueur, que l'on n'a que trop lieu de reprocher à quelques-uns de ses contemporains.

Il obtint souvent une espèce de triomphe et des applaudissements universels, en parlant en public dans des occasions d'éclat, soit qu'il fût chargé de porter la parole, soit qu'il plaidât même quelques causes pour obliger ses parents ou ses amis, quoique ce ne fût point sa profession. Les écrits du temps rapportent des choses merveilleuses du concours qui se formait pour l'entendre, des émotions que donnait à l'auditoire sa manière de raisonner et de parler, et de l'ivresse avec laquelle il était applaudi. Il récitait aussi ses vers avec une grâce et une expression particulières. A mesure qu'il avançait dans la composition de sa tragédie, il la lisait dans les séances de l'académie des *Infiammati* de Padoue; elle y causa un tel enthousiasme, que les académiciens

étaient décidés à la représenter eux-mêmes publiquement; la mort d'un des principaux acteurs (1) arrêta seule l'exécution de ce projet. Il se répandit des copies de la *Canace* dans l'Italie entière; il s'en fit bientôt des éditions pseudonymes et fautives (2), dont le *Speroni* se plaignit inutilement. Avant même qu'elle eut acquis cette publicité, on avait fait courir en manuscrit un *Jugement sur la tragédie de Canace et Macare*, dans lequel l'ouvrage et l'auteur étaient durement critiqués, et quant à l'invention et quant au style (3). Le *Speroni*, qui avait d'abord méprisé ce Jugement, le voyant ensuite imprimé (4), se mit à rédiger une Apologie, qu'il n'acheva cependant pas; mais il récita dans l'académie des *Infiammati* jusqu'à six Leçons pour défendre sa tragédie (5). Plusieurs écrits parurent pour et contre,

(1) *Angelo Beolco*, connu par ses comédies sous le nom du *Ruzzante*. Il mourut en 1542.

(2) A Venise en 1546, sous le nom de *Doni* et la date de Florence. L'édition de *Valgrisi*, même année, est meilleure; elle a servi de modèle à celle de *Giolito*, 1562, qui est faussement annoncée comme revue et corrigée par l'auteur.

(3) Cette critique fut attribuée, mais sans preuves, à *Bartolommeo Cavalcanti*.

(4) En 1550.

(5) Voy. le *Jugement*, l'*Apologie*, les six *Leçons* et quelques autres pièces relatives à cette querelle, OEuvres du *Speroni*, t. IV.

et même après la mort du *Speroni*, la querelle dont il était l'objet durait encore (1).

Quoiqu'il eût défendu sa pièce avec courage, il n'en était pas moins persuadé qu'il y avait fait beaucoup de fautes. Il entreprit de la refaire ; il en ôta les rimes et les petits vers de cinq syllabes, la divisa en actes, et fit d'autres corrections plus ou moins importantes ; mais malgré ces améliorations, malgré les louanges excessives des meilleurs écrivains de ce temps, et quoiqu'elle ait réellement beaucoup de mérite, elle ne réussirait pas autant aujourd'hui à beaucoup près. Le bon Tiraboschi prétend que c'est à cause de l'imitation trop rigoureuse des manières grecques (2) ; mais il est aisé d'apercevoir en la lisant, que ce serait encore pour d'autres causes.

L'amour incestueux de Canace et de Macare, enfants d'Éole, avait fait le sujet d'une tragédie chez les Grecs, et d'une autre chez les Romains. Platon parle de la première, et Suétone rapporte que Néron chanta le rôle de Canace dans la seconde (3). Le *Speroni* crut pouvoir faire sur ce sujet une tragédie d'un genre nouveau ; il en tira

---

(1) Les dernières pièces ne furent imprimées qu'en 1590. Voyez *Apostolo Zeno, note al Fontanini*, t. I, p. 470.

(2) *Ub. supr.*, p. 126.

(3) *Inter cætera cantavit Canacen parturientem.* Suéton. *in Nerone.*, 21.

les principaux faits de l'une des épîtres d'Ovide (1). Pour rendre la position des deux amants plus touchante et plus terrible, il feignit qu'ils étaient jumeaux, qu'ils étaient persécutés par Vénus, et qu'elle était la cause de leur inceste, comme elle l'est dans Euripide de l'amour effréné de Phèdre pour Hippolyte. Il mit en opposition avec le caractère implacable d'Éole, le rôle de Déiopée, son épouse, mère indulgente des deux coupables. Toutes ces circonstances imaginées par le poète, prouvent qu'il connaissait son art, et entourent l'action principale d'accessoires intéressants.

S'il avait osé, ou plutôt s'il avait su peindre la sœur et le frère, agités de leur passion funeste et troublés par le remords; s'il avait fait voir en eux les combats de la raison, de la nature et de l'amour; s'il les avait placés dans des situations plus dramatiques et plus fortes, il n'est pas douteux que sa tragédie ne méritât les éloges qu'on en a faits; mais on n'y voit rien de pareil. Le fait, tel qu'il est raconté dans Ovide, ne le comportait pas, et c'est ce simple fait que le *Speroni* a voulu mettre sur la scène. Du commerce incestueux des deux enfants d'Éole, il naît un fils. La nourrice de Canace, seule confidente de ses peines, essaie de sauver ce fils en le faisant sortir du palais dans

(1) *Canace Macareo*, Heroïd. epist. XI.

une corbeille de fleurs; mais les cris de l'enfant avertissent Éole. Instruit par-là du crime de sa fille, il en fait déchirer le fruit par des chiens affamés; il condamne à la mort la malheureuse mère. C'est avant de se frapper du poignard, que ce père cruel lui envoie, qu'Ovide la fait écrire à Macare, son frère, son amant et son complice. Macare, dans la tragédie, se donne la mort en apprenant celle de sa sœur.

Canace n'y paraît qu'au commencement du second acte; et dans quel état y paraît-elle? prête à subir les douleurs de l'enfantement, ne sachant où cacher sa honte, voulant mourir, mais rendue à la vie par sa fidèle nourrice, qui l'encourage à tout souffrir, qui a tout préparé pour sa délivrance, et lui fait espérer encore le plus impénétrable secret. Tout le reste se passe en récits, et n'est pas en effet de nature à être mis sous les yeux du spectateur; mais cette situation même de Canace y pouvait-elle être offerte? Les raisons de convenance qui s'y opposent n'ont pas besoin d'être déduites : c'est là le vice radical du sujet, et quand l'auteur, en le traitant, se serait moins rigoureusement asservi aux formes grecques, on sent qu'il ne réussirait pas mieux à nous faire goûter ce spectacle. Reste à savoir encore s'il est vrai qu'il ait si scrupuleusement imité les Grecs, ou si plutôt il n'a pas abandonné leurs traces plus qu'aucun autre poète de ce temps; et

c'est ce dernier reproche qui me paraîtrait, à certains égards, le plus fondé.

Leur ressembla-t-il dans la conduite et dans la manière de développer l'action, il s'en éloigne prodigieusement pour la versification et pour le style. Ces petits vers de cinq et de sept syllabes qu'il employe dans le dialogue ont trop de mollesse et de légèreté; ils sont plus propres à exprimer des sentiments tendres et délicats que des pensées graves et des passions tragiques; et leur mélange avec les vers endécassyllabes qui s'y joignent de temps en temps, ne produit qu'une disparate de plus (1); si les rimes y sont trop voisines, elles blessent par ce rapprochement même; si elles sont trop distantes, on les aperçoit à peine. A ce rhythme inégal et sautillant, il faut ajouter un style trop orné, trop fleuri, qui y convient peut-être, mais qui ne convient nullement ni à la majesté de la tragédie en général, ni à la cruauté de l'action qui fait le sujet de la tragédie du *Speroni*. Ceux qui en ont le plus approuvé le style y louent surtout une aisance et une certaine délicatesse ignorées jusqu'alors dans la poésie dramatique. Ils pensent que la *Canace* peut avoir, en cela, servi de modèle au Tasse dans son *Aminta*, et au *Guarini* dans son *Pastor fido*. Ce dernier poète le dit positivement lui-même dans une de ses lettres au

(1) *Teat. ant. ital.*, t. IV, *Ragionam.*, p. XIX.

Speroni (1). L'*Églé* du *Giraldi*, *le Sacrifice* du *Beccari*, pièces qui se disputent la priorité dans la carrière pastorale, furent écrites après la *Canace* (2), et leurs auteurs pouvaient avoir lu la tragédie du *Speroni*, le *Giraldi* surtout, qui était son émule et peut-être son ennemi. Quoi qu'il en soit, il résulterait bien de-là que les Italiens auraient au *Speroni* l'obligation très grande d'avoir donné la première idée d'un style extrêmement agréable, quand il est appliqué aux sujets gracieux auxquels il convient; mais il n'en résulterait pas que ce même style dût convenir à des sujets plus austères et plus relevés, en un mot à la tragédie proprement dite (3).

Le Tasse, qui jugea ce style convenable à la pastorale, se garda bien de l'employer dans sa tragédie de *Torrismond*. Ce grand poète, ambitieux de toutes les espèces de gloire, avait entrepris dans sa jeunesse, après le succès brillant de son *Aminta*, de cueillir aussi la palme tragique; mais il n'avait écrit que le premier acte d'une tragédie et quelques scènes du second. Plus de vingt ans après, il reprit le même sujet, fit quelques changements dans son plan, refondit ce

(1) *Batt. Guarini, Lettere*, Venezia, 1603, in-8°, p. 92.

(2) La première en 1545, la seconde en 1554.

(3) *Ragionamento, ubi suprà*, p. XIX — XXX.

qu'il avait déjà fait, et acheva le reste (1). C'est une pièce qui paraît toute d'invention et dans ce genre romanesque, mis à la mode par le *Giraldi*.

Torrismond, jeune roi des Goths, consent à épouser Alvide, fille du roi de Norwège, non pour son propre compte, mais pour celui de Germond, roi de Suède, son intime ami, que des raisons d'état et des haines de famille ont empêché de l'obtenir. Il part pour la Norwège, demande la main d'Alvide au roi son père, l'obtient; et la jeune princesse, qui n'avait jamais aimé, trouvant ce jeune roi très aimable, ne cède pas moins au penchant qu'au devoir. Torrismond, sous prétexte de ne vouloir consommer son mariage que dans ses propres états, s'embarque aussitôt après la fête avec celle qui se croit son épouse. Pendant la traversée, la voyant de plus près, et recevant d'elle tous les témoignages d'amour qu'elle croit pouvoir lui donner, il en devient amoureux lui-même. Une tempête affreuse force le vaisseau à relâcher sur une plage déserte; la nuit survient; la tentation est trop forte; Torrismond y succombe, use des droits de l'hymen, et trahit l'amitié. Il se rembarque, arrive dans la capitale de ses états; tourmenté par les remords, il a repris avec Alvide la conduite qu'il tenait avant sa faiblesse; il promet et diffère de jour en

(1) Voyez ci-dessus, t. V, p. 272.

jour la célébration de leur mariage; elle ne sait à quoi attribuer ces retards. Enfin le roi de Suède fait annoncer à son ami qu'il est près d'arriver à sa cour. L'embarras de Torrismond est extrême; il espère en sortir en proposant à Germond d'épouser sa sœur Rosmonde, princesse aussi belle qu'Alvide, et remplie de qualités et de vertus. La reine, leur mère, se charge d'y déterminer Rosmonde. Torrismond fait préparer une réception magnifique pour le roi son ami, et persuade à Alvide que Germond n'est venu que pour prendre part aux fêtes de leur mariage.

Lorsque le fil de l'action est ainsi noué, on apprend d'abord que Rosmonde n'est point sœur de Torrismond, mais qu'elle a été substituée dès sa naissance à la place de cette sœur; ensuite que cette sœur, qui a été enlevée et envoyée dans des pays éloignés, est cette même Alvide que le roi de Norwège a crue sa fille, qu'il a mariée avec Torrismond, et qui se trouve par conséquent l'épouse incestueuse de son frère. Torrismond n'osant lui annoncer cette horrible nouvelle veut engager Alvide à se séparer de lui et à épouser Germond. Il lui déclare même qu'il est résolu à faire ce sacrifice à son ami. Alvide croit Torrismond inconstant; elle se croit trahie et répudiée; elle se tue de désespoir. Torrismond accourt au bruit de sa mort, et se poignarde auprès d'elle. Il prie, en mourant, Germond d'accepter sa cou-

ronne, de la réunir à celle de Suède, et d'être le soutien de sa malheure mère; mais cette reine expire de douleur en apprenant les malheurs et la mort de ses enfants.

Les Italiens comptent cette tragédie parmi les plus belles du seizième siècle; elle est entièrement conduite à la manière des Grecs, et l'on aperçoit une imitation éloignée de l'*Œdipe-roi* dans les diverses expositions qui révèlent successivement et de scène en scène à Torrismond les destinées de Rosmonde, qu'il croyait sa sœur, et d'Alvide qui l'est réellement. Le plus grand avantage qu'ait cette pièce sur la plupart des autres, c'est celui du style. On y reconnaît souvent la touche d'un grand maître; les chœurs sont de très beaux morceaux de poésie lyrique, et l'on sent dans les narrations et les expositions qui sont en assez grand nombre un poète habitué au langage noble de l'épopée. On doit regretter cependant qu'il n'ait pas achevé son *Torrismond* la première fois qu'il en conçut l'idée. Il était alors dans toute la vigueur de l'âge et du talent; ses longs malheurs n'avaient point terni son imagination et son style; et la comparaison entre sa *Jérusalem délivrée* et sa *Jérusalem conquise* prouve assez combien il était ordinairement plus heureux dans ses premières idées que dans les secondes (1).

(1) Maffei, *Teatro italiano, o scelta di tragedie per uso della scena*, t. II, préface du *Torrismondo*.

Ce qui existe de l'ébauche qu'il fit d'abord de sa tragédie confirme ce jugement et justifie ce regret (1).

Le chef-d'œuvre du théâtre grec, dont je viens de remarquer une imitation dans la tragédie du Tasse, l'*Œdipe-roi* de Sophocle, fut mis deux fois dans ce siècle sur le théâtre italien; la première fois avec de nombreux changements dans la contexture et dans la conduite de la fable; la seconde avec la plus grande exactitude et la plus scrupuleuse fidélité. L'auteur de l'imitation libre d'*Œdipe* fut ce même *Anguillara* qui traduisit aussi très librement, mais avec un degré peu commun de talent poétique, les *Métamorphoses* d'Ovide. Il vécut pauvre et ignoré; mais cette traduction des *Métamorphoses* lui a fait un assez grand nom dans les lettres; et quoiqu'il ait souvent défiguré la belle tragédie de Sophocle, son *Œdipe* n'est pas, sous quelques rapports, indigne de ses autres ouvrages.

Giovanni Andrea dell' Anguillara naquit à

(1) Je n'imiterai point ici l'estimable auteur italien de l'*Histoire critique des Théâtres*, qui a employé douze pages de son troisième volume à défendre le *Torrismond* contre les critiques du jésuite Rapin, et qui plus est du jésuite la Sante, et même encore de M. Juvenel de Carlencas (auteur de je ne sais quel *Essai sur l'histoire des belles-lettres, des sciences et des arts*). M. *Napoli-Signorelli* a mis trop d'importance à des jugements qui, du moins en France, ne sont des autorités pour personne.

Sutri, de parents obscurs, vers l'an 1517. Après avoir fait d'assez bonnes études, il alla très-jeune à Rome pour y chercher fortune. Il l'aurait trouvée chez un imprimeur, dit un écrivain de sa vie (1), s'il ne s'était pas montré plus épris de la femme de cet imprimeur que des travaux de l'imprimerie. Obligé de s'enfuir, il fut, pour comble de mésaventure, attaqué en route par des voleurs qui le dépouillèrent totalement. Il se retira alors à Venise, où il se mit aux gages d'un autre libraire. Ce fut là qu'il composa sa traduction d'Ovide. Il voulut la publier en France, espérant recevoir du roi Henri II de magnifiques récompenses. Il en fit paraître les trois premiers livres à Paris en 1554, avec une dédicace adressée à ce roi (2). On ne sait pas si l'effet répondit à ses espérances, ni ce qu'il fit en France avant de retourner en Italie. Il y était de retour deux ans après, et fit imprimer à Padoue sa tragédie d'*OEdipe*, qui y fut représentée avec un grand appareil, dans la maison du savant Louis *Cornaro*, noble vénitien (3). Ce fut pour une autre

(1) Le *Zilioli*, cité par *Mazzuchelli*, *Scritt. d'ital.*, t. I, part. II.

(2) Le poëme entier des *Métamorphoses* ne parut pour la première fois à Venise qu'en 1561, chez *Giov. Griffi*. Les deux belles éditions de *Franceschi*, avec des gravures, sont de 1575 et 1579, in-4°.

(3) Auteur d'un traité *Dell' acque*, imprimé à Padoue en 1560, et d'un autre traité *Della Vita sobria*, ibid., 1591.

représentation d'*Œdipe* que les habitants de Vicence firent construire, en 1565, par le fameux *Palladio*, leur concitoyen, un superbe théâtre (1). Cette représentation se fit avec beaucoup de pompe et de succès. Le génie de ce grand architecte se fit admirer la même année à Venise dans une occasion pareille; on y voulut représenter l'*Antigono* du docteur *Conte di Monte*, savant médecin de Vicence; *Palladio*, son compatriote, construisit exprès une magnifique salle qui fut décorée de douze grands tableaux du fameux peintre Frédéric *Zuccaro* (2). Ces anecdotes ne sont indifférentes ni pour la gloire des lettres ni pour celle des arts.

L'*Anguillara* commença une traduction en vers de l'*Énéide;* il en publia même le premier livre (3); le cardinal de *Trento* lui avait promis, pour l'y engager, de pourvoir à sa nourriture le reste de sa vie; mais soit que le poëte eût appris qu'*Annibal Caro* s'occupait alors du même projet, soit que le cardinal ne tînt pas exactement l'engagement qu'il avait pris, l'*Anguillara* renonça entièrement à cette entreprise. C'est à ce même prince de l'Église qu'il adressa

(1) Il était en bois, et construit dans l'intérieur du *Palazzo della Ragione*, ou palais de justice. Tirab., t. III, part. III, p. 131.

(2) *Idem, ibid.*

(3) A Padoue, en 1564.

un *capitolo* si plaisant que le cardinal lui fit présent d'autant d'aunes de velours que cette pièce contenait de tercets. Il fut moins heureux avec le duc de Florence, Cosme I[er]. Ayant composé et fait imprimer à Padoue (1) une grande ode ou *canzone* à sa louange, et n'en ayant reçu ni récompense ni même de remercîment, il écrivit au duc une lettre fort vive, où il se plaignit amèrement de cette conduite. Tiraboschi qualifie cette lettre d'insolente (2), et en effet il peut y avoir de l'insolence à se plaindre durement du mauvais succès d'une bassesse ; la véritable fierté n'a jamais à faire de pareilles plaintes.

Il paraît que l'*Anguillara* n'avait pour vivre que le produit de ses vers. Le Tasse raconte dans une de ses lettres que ce poète ayant fait pour une édition du *Roland furieux*, donnée à Venise (3), des arguments en vers à tous les chants, il vendit un demi-écu chacun de ces arguments. On croit que c'est à Rome qu'il termina sa vie (4). Il y mourut, dit on, des suites de son libertinage, et dans un état de pauvreté qui approchait de la misère. Outre l'*Œdipe* et

---

(1) 1562.

(2) *Gli scrisse una insolentissima lettera. Ub. sup.*, p. 129.

(3) Celle de 1563. Voy. *Lettere poetiche del Tasso*, Lett. I.

(4) Ce fut sûrement après 1566 ; car on a de lui deux lettres de cette année, datées de Rome. Voy. Tiraboschi, *ub. sup.*

les *Métamorphoses*, il a laissé un assez grand nombre de poésies estimées, surtout dans le genre burlesque, les unes imprimées, les autres conservées manuscrites dans des bibliothèques particulières (1).

Pour venir maintenant à son *Œdipe*, on y peut observer ce qui est également remarquable dans toutes les autres tragédies où l'on a traité ce terrible sujet, c'est que toutes les beautés appartiennent à Sophocle, et que presque toutes les additions sont des défauts. L'*Anguillara*, pour donner à sa pièce plus d'étendue et de plénitude, y introduisit les deux fils d'OEdipe, Étéocle et Polinice, comme La Motte l'a fait chez nous depuis, et tout aussi mal-à-propos. Ismène et Antigone y paraissent aussi, et ne font qu'y mettre du froid et de la langueur. Il y a encore une princesse d'Andros, un Ménécée et une Manto, fille de Tirésias, qui n'ont aucune part réelle à l'action, et ne peuvent que la faire languir, tandis que dans l'action de Sophocle tout concourt, tout agit, tout marche au dénouement.

On sait quel art ce poète emploie en général dans ses expositions, et quelle est particulièrement la beauté de l'exposition de son *Œdipe*.

---

(1) Tiraboschi dit en avoir vu plusieurs dans la bibliothèque des chanoines réguliers de S. Salvador à Bologne. (*Ub. supr.*, p. 130.) Voyez *Mazzuchelli*, *Scritt. d'Ital.*, article *Anguillara*.

Euripide suivit un systême différent ; il ne laisse rien à deviner au spectateur, et ne lui ménage même aucune surprise ; dès le commencement de presque toutes ses tragédies, il l'instruit, dans une espèce de prologue, de tout ce qui doit arriver. On a peut-être dit de fort bonnes raisons pour excuser cette méthode ; mais celle de Sophocle est certainement la meilleure, puisqu'elle n'a pas besoin d'excuse. Cependant l'*Anguillara* mit dans une tragédie de Sophocle une exposition à la manière d'Euripide. Le devin Tirésias, aveugle, vient dès la première scène, appuyé sur sa fille Manto, lui révéler tous les horribles secrets de la destinée d'Œdipe, et qu'il est fils de Laïus, et qu'il a tué son père, et qu'il est l'époux de sa mère ; en sorte que ce qui arrive dans le cours de la pièce instruit bien le malheureux Œdipe de toutes les horreurs de son sort, mais n'apprend rien aux spectateurs.

Malgré tant de défauts, auxquels il faut ajouter un style souvent faible par trop de facilité, ce qui reste encore dans la pièce moderne des beautés de cet antique chef-d'œuvre y produisit son effet, et la plaça au rang des meilleures tragédies de ce siècle ; mais elle fut effacée par la traduction fidèle de l'*Œdipe* de Sophocle que donna, environ vingt ans après, *Orsatto Giustiniano*, noble vénitien, poète connu d'ailleurs par des poésies lyriques ou *rime* d'un fort bon

style. *Œdipe*, à qui il conserva toute la simplicité grecque, fut représenté en 1585 par les académiciens de Vicence, sur le fameux théâtre olympique de *Palladio* (1). Le rôle d'OEdipe fut rempli par le poète Louis *Groto* ou *Grotto*, à qui sa cécité a fait donner le nom du *Cieco d'Adria* (2), et qui fut conduit d'*Adria* sa patrie à Vicence aux frais de l'académie olympique, accueilli, logé, fêté pendant son séjour, et reconduit de même aux frais de l'académie. Ce spectacle fut l'un des plus magnifiques et des plus grands que l'on eût vus en Italie (3). *Œdipe* ainsi représenté renouvela les sensations et presque l'enthousiasme qu'il avait autrefois excités dans Athènes (4). Malgré la corruption du

---

(1) Ce beau monument n'était point encore entièrement fini; *Palladio* étant mort l'année suivante, 1586, ce fut *Scamozzi*, son élève, qui l'acheva.

(2) Il est évident, quoique personne n'en ait fait l'observation, que *Groto* ne jouait ce rôle qu'au dernier acte, où OEdipe paraît après s'être arraché les yeux; il prenait alors la place de l'acteur qui avait joué les quatre premiers actes, et qui était sans doute vêtu et totalement costumé de même. Ce qu'il y a de sûr, c'est que ces premiers actes n'ont jamais pu être joués par un acteur privé de la vue.

(3) *Angelo Ingegneri* en a laissé une description dans son traité *della Poesia rappresentativa*, et Tiraboschi, *ub. supr.*, p. 135, en cite encore d'autres relations contemporaines.

(4) Il parut dans ce même siècle une autre traduction en vers d'*Œdipe roi*, par *Pietro Angelio Bargeo* ou *da Barga*; elle

goût, qu'il est malheureusement impossible de se dissimuler, croyons que le même triomphe attend le poète dramatique qui osera, sur notre théâtre, dégager l'*OEdipe-roi* de tous les accessoires dont on l'a surchargé en divers temps, et l'y offrir dans sa simplicité primitive à l'admiration publique (1).

S'il était une tragédie d'Euripide capable de soutenir aux yeux de la postérité le parallèle avec l'*OEdipe* même, on assure que c'était sa *Mérope*. Le temps nous l'a enviée; mais le sujet a paru si heureux qu'on l'a vu dans le dernier siècle exciter une émulation généreuse entre l'Italie et la France, et fournir au génie de *Maffei*, de Voltaire et d'*Alfiéri*, trois pièces, justement admirées. On sait généralement que la *Mérope* de *Maffei* a donné à Voltaire l'idée de la sienne, et que plusieurs des beautés qui nous ravissent dans le poète français sont dues au poète italien; mais on ne sait pas que long-temps avant *Maffei*, et dès le seizième siècle, ce même sujet avait été déjà traité en Italie par trois autres poètes.

---

est imprimée avec ses autres poésies, et le fut aussi à part (chez *Sermartelli*, à Florence), 1589, in-8°. Cette traduction est estimée, mais on préfère encore celle d'*Orsatto Giustiniano*. *Maffei* a placé cette dernière dans son *Teatro italiano*, etc.

(1) C'est ce qu'avait fait, avec le plus rare talent, feu M. Chénier. Sa traduction est, avec ses autres ouvrages inédits, entre les mains de ses héritiers, et le public a droit de se plaindre de ce que l'on tarde tant à l'en faire jouir.

On connaîtrait mal ce qu'ils durent aux anciens et ce qu'ils ajoutèrent de leur propre fonds, si l'on se rappelait seulement ce que Pausanias et Apollodore disent du sujet qu'ils ont traité (1). Quoique rien ne soit resté de la tragédie d'Euripide, on voit, en grande partie, de quelle manière il avait conduit sa fable dans *Hyginus*, mythologue dont l'ouvrage, selon *Maffei* (2), n'est en substance qu'une espèce de recueil d'arguments des anciennes tragédies. Pausanias dit simplement que Cresphonte, roi de Messénie, fut tué par des conjurés avec tous ses fils, à l'exception du dernier, qu'il nomme Epytus; que celui-ci remonta ensuite sur le trône et vengea la mort de son père et de ses frères. Apollodore ajoute que Poliphonte s'était emparé du trône, et avait forcé Mérope, veuve de Cresphonte, à recevoir sa main; mais que le dernier fils du feu roi, parvenu à l'âge viril, rentra secrètement à Messène, tua Polyphonte et recouvra le royaume de son père (3). On voit de plus dans *Hyginus* (4), et sans doute d'après Euripide, que ce jeune prince, qu'il nomme Téléphonte,

---

(1) Pausan., l. IV, c. 3; Apollod., l. II, c. 8.

(2) Voyez l'épître dédicatoire de sa *Mérope*.

(3) Apollod., loc. cit., traduit par M. Clavier, qui dit fort sensément, note 21, tom. II, p. 346, que toute cette histoire est, à ce qu'il paraît, de l'invention des poètes tragiques.

(4) Fable CLXXXIV.

pour exécuter son projet de vengeance, vient trouver Poliphonte, s'insinue auprès de lui, en lui faisant accroire qu'il a tué de sa main le fils de Mérope, et en sollicitant la récompense promise à celui qui le délivrerait de ce dangereux ennemi; que Mérope, qui le croit réellement le meurtrier de son fils, l'ayant trouvé endormi de fatigue, va pour le tuer d'un coup de hache; mais qu'elle est arrêtée par le vieillard qui avait élevé le jeune prince, et qui l'avertit de son erreur; qu'elle feint de se réconcilier avec Poliphonte, et que son fils, au milieu du sacrifice solennel destiné à célébrer cette réconciliation, au lieu de frapper la victime, frappe le tyran, le tue, et remonte sur le trône de son père.

Antonio Cavalerino, de Modène, fut le premier à porter sur la scène italienne ce sujet vraiment dramatique. Son *Télesphonte* parut (1) avec trois autres de ses tragédies, *Ino*, *le Comte de Modène* et *Rosimonde*. On dit qu'il en avait composé jusqu'à seize (2); mais les quatre que j'ai nommées sont les seules qui aient vu le jour. Elles sont surtout remarquables par la simplicité des plans et par le bon goût du style. Dans

(1) A Modène, 1582.

(2) De ce nombre était *Méléagre*, qu'il regardait comme supérieure à toutes les autres, et même à toutes les tragédies italiennes. Voy. Apostolo Zeno, *note al Fontanini*, t. I, p. 479.

Télesphonte l'auteur se tint de très-près à ce qu'*Hyginus* raconte, et y ajouta fort peu de son invention ; mais ce n'est pas un mérite médiocre que d'avoir le premier rendu aux modernes un sujet de tragédie si pathétique et si touchant.

Le second qui s'en empara fut *Giambattista Liviera*, de Vicence. Il avait à peine dix-huit ans lorsqu'il fit une tragédie de *Cresphonte* (1), et n'est connu d'ailleurs que par quelques poëmes dans un genre singulier, que l'on nomme *pédantesque*, et qui consiste en un mélange bizarre d'italien avec des mots et surtout des tours latins ou des latinismes. Le style de sa tragédie n'est pas formé, défaut inévitable dans un âge si tendre ; mais il ne manque ni de force ni de chaleur. Comme *Cavalerino*, il ne fit, pour ainsi dire, que diviser en scènes le récit des historiens et l'espèce d'argument de la tragédie d'Euripide qu'*Hyginus* a conservé. L'action principale est toute en récit, et remplit entièrement le cinquième acte.

Apollodore, confident de Mérope et du jeune Cresphonte, raconte dans un monologue, c'est-à-dire qu'il se raconte à lui-même, qu'à l'instant où Mérope courait le bras levé sur le prétendu assassin de son fils, il l'avait arrêtée et lui avait appris

(1) Il était né en 1565. Son père, *Bartolommeo Liviera*, était docteur en droit à Vicence.

que c'était son fils même; que la mère et le fils s'étaient alors livrés mutuellement à leur tendresse. Maintenant il s'agit de cacher leur secret, et de tromper Poliphonte jusqu'au moment où on pourra le frapper. Ce moment ne tarde pas. Apollodore n'a pas plutôt, pour sauver un peu la vraisemblance, débité, dans une soixantaine de vers, des lieux communs de morale, de regrets du temps passé, et d'abomination sur le temps présent, qu'un messager accourt et lui raconte la réconciliation de la reine et du roi, le sacrifice célébré au temple, et l'action du jeune Cresphonte qui a saisi la hache dont on allait immoler la victime, et en a fendu la tête au tyran. Mérope et son fils reparaissent, se félicitent, remercient les dieux, et Cresphonte est replacé sur le trône de ses ancêtres.

C'est avec cette absence totale d'art et d'intelligence de la scène qu'avait été traité deux fois ce beau sujet. Le troisième poète qui le mit au théâtre combina mieux son plan, eut une marche plus ferme, et présenta le premier aux yeux des spectateurs le moment le plus dramatique et le plus intéressant de l'action. Ce fut le comte *Pomponio Torelli* (1) de Parme, qui joignit à une naissance illustre le goût le plus vif pour les lettres, et des talents très distingués. Il fit ses études

---

(1) *Di Monte Chiarugolo.*

sous les plus habiles professeurs dans l'université de Padoue, et n'y resta pas moins de onze ans. A vingt-deux, il voyagea en France où il séjourna quelques années. A son retour dans sa patrie, il épousa Isabelle *Bonelli*, sœur du cardinal de ce nom, neveu du pape Pie V. Il en eut cinq fils, outre un fils naturel qu'il avait eu d'une autre femme, et à qui il dédia l'un de ses ouvrages (1). Le duc Octave Farnèse l'envoya en Espagne, en 1584, pour obtenir la restitution de la citadelle de Plaisance, occupée par les Espagnols. Il réussit dans cette négociation, et revint triomphant à Plaisance où on lui fit des fêtes magnifiques. Il vécut heureux et honoré, et ne mourut qu'en 1608; mais tous ses titres littéraires appartiennent au seizième siècle. Dans aucune circonstance de sa vie il ne cessa de se livrer à l'étude, et de produire des ouvrages dont les uns ont vu le jour et les autres sont restés manuscrits dans les mains de ses descendants (2).

Outre des poésies lyriques italiennes et des poé-

(1) Le traité *del Debito del cavaliero*, imprimé à Parme en 1596.

(2) Parmi ses œuvres inédites, conservées à *Reggio*, on distingue diverses Leçons lues dans l'académie des *Innominati* de Parme, et d'autres sur divers sujets de morale et de poésie, un abrégé de la Poétique d'Aristote, l'explication de différentes odes de Pindare, cinq livres sur les mouvements ou émotions de l'ame, etc. Tiraboschi, t. VII, part. III, p. 137.

sies latines imprimées à Parme (1), on a de lui cinq tragédies qui ne cèdent à aucune des pièces de ce temps, pour la régularité de la conduite et pour l'élégance du style. Ces cinq tragédies sont *Merope*, *Tancredi* (2), *Galatea*, *Vittoria* et *Polidoro*. *Mérope* est regardée comme la meilleure, et c'est, comme nous l'avons déjà vu, celle que *Maffei* a choisie pour l'insérer dans son *Choix de tragédies italiennes*, malgré l'intérêt personnel qu'il pouvait avoir à l'en écarter.

Dans cette pièce, Mérope, privée depuis dix ans du dernier de ses fils, a promis à Poliphonte de l'épouser au bout de ce terme, et de lui donner avec sa main tous ses droits sur le trône de Messène, si ce fils ne reparaît point. Le terme est expiré, la perte de son cher Téléphonte lui paraît

(1) Les premières en 1575, les autres en 1600.

(2) L'action de cette tragédie de Tancrède est la même que celle de la *Gismonda* de *Silvano de' Razzi*, imprimée en 1569, et du *Tancredi* d'*Ottavio Asinari*, qui le fut en 1588. Elle est tirée de la Ire. Nouvelle de la IVe. Journée du *Décaméron* de Boccace. En attribuant le dernier de ces *Tancredi* à *Ottavio Asinari*, je me conforme ici au titre que porte l'édition de 1588, la première qui fut faite en Italie; mais cette pièce avait été imprimée à Paris en 1587, in-8°., sous le titre de *Gismonda*, et attribuée à *Torquato Tasso*. On corrigea cette erreur dans l'édition de Bergame, 1588, in-4°.; mais on se trompa encore en attribuant la pièce à *Ottavio Asinari*, frère ou parent de *Federico Asinari*, qui en est le véritable auteur. Voyez Mazzuchelli, *Scrittor. d'Ital.*, t. I, part. II, au mot *Asinari*.

certaine; mais elle hait l'usurpateur; elle préfère la mort à cet odieux hyménée. Le chœur des femmes qui l'entoure et Gabrias son confident veulent en vain l'engager à se soumettre au sort, à profiter de son ascendant sur Poliphonte pour l'adoucir, et pour rendre plus léger le joug dont il accable le peuple; le seul changement qui s'opère en elle, c'est qu'au lieu de mourir, elle se résout à feindre de céder à Poliphonte, à l'attirer dans un piége, à venger par sa mort celle de son époux, de ses enfants, et à délivrer sa patrie. Tandis que tout se prépare pour la fête, Poliphonte roule plusieurs desseins pour se délivrer sûrement du fils de Mérope, s'il existe encore. Cependant ce fils a disparu de la maison de Thoas, en Étolie, où il était réfugié. On l'a cherché inutilement pendant plusieurs mois. Nessus, l'un des serviteurs de Mérope qu'elle avait envoyé à sa recherche, lui annonce cette triste nouvelle. Alors elle ne doute plus de la mort de son fils. Elle ne sait à quoi se résoudre, et rentre dans le palais pour s'y livrer à toute sa douleur.

Le jeune Téléphonte arrive seul, inconnu, déguisé, avec le projet de trouver accès auprès de Poliphonte, et de l'immoler aux mânes de son père et de ses frères. Il se donne au tyran lui-même pour l'avoir délivré de son dernier ennemi, en tuant dans un combat singulier le dernier fils de Cresphonte. Poliphonte se livre à une joie féroce;

les Messéniennes, Mérope, ses confidents, sa nourrice, sont plongés dans le désespoir et dans les larmes. Téléphonte s'affermit dans ses projets; il attend que Nessus, qui le connaît, paraisse. Il veut faire instruire par lui sa mère et ses amis, pour que tout soit prêt lorsqu'il aura frappé le tyran. Il s'assied sur le trône même qui avait été celui de son père; la fatigue et les agitations qu'il a éprouvées depuis plusieurs jours, l'accablent : il s'endort. Mérope, avertie par ses femmes que le meurtrier de son fils est endormi sur le trône de son époux, vient avec un poignard pour l'immoler. Elle le fait saisir et enchaîner; lève le fer.... Nessus accourt, reconnaît Téléphonte, et le fait reconnaître à sa mère. Poliphonte survient; la mère et le fils le trompent; Mérope ne veut plus retarder d'un instant la cérémonie de leur hyménée; Téléphonte veut immoler de sa main un taureau dans le temple, pour célébrer un si beau jour. Poliphonte ordonne que tout se prépare, que le temple soit orné, les prêtres rassemblés, les victimes conduites à l'autel, où il va se rendre avec la reine.

Le chœur des Messéniennes, témoin de tout ce qui s'est passé, occupe la scène, en formant des vœux pour le dernier rejeton du sang de ses rois. La nourrice de Mérope raconte qu'elle a vu tous les préliminaires de la fête; mais la crainte et la fatigue l'ont forcée de sortir du temple. L'attente

redouble. Nessus vient la satisfaire : il peint dans un récit animé ce qui s'est passé dans le temple, la mort du tyran, frappé avec la hache du sacrifice, par la main de Téléphonte, la destruction de son parti et l'hommage rendu par les Messéniens au jeune héritier du trône. Mérope a fait couper la tête de Poliphonte ; elle va la porter elle-même en offrande au tombeau de son époux. Après cet appareil tragique, on est loin de s'attendre à la manière dont se termine, et son rôle, et la pièce. En détestant la tyrannie de Poliphonte, Mérope ne peut se dispenser de rendre justice à son courage, à ses exploits, et ce qui lui fait le plus de peine, à la sincérité, à la loyauté de son amour. Elle déplore la perte de l'époux qu'elle aimait si tendrement, et celle de l'amant dont elle fut si bien aimée. Elle plaint sa beauté de ces deux grandes pertes qu'elle a faites. Elle va offrir à son premier époux ce don funeste ; donner ensuite une digne sépulture à son digne amant ; enfin passer les restes de sa vie dans le deuil et dans un veuvage éternel.

Cette fin est assurément fort extraordinaire, et il faut l'avouer, d'une indécence et d'une inconvenance choquantes. Les auteurs italiens les plus prévenus en faveur de leur ancien théâtre n'ont pu se dispenser d'en convenir (1). Mais à

(1) Voyez la comparaison de la tragédie d'Italie avec celle de France, par le comte *di Calepio*, Venise, 1770, p. 90.

cette faute près, qui malheureusement est placée de façon à laisser l'impression la plus défavorable, la *Mérope* entière du comte *Torelli* est, dans cet ancien système dramatique, une des tragédies qui méritent le plus d'éloges. Elle paraît, pour le style, comparable au *Torrismond* lui-même. Les scènes sont fortement et poétiquement écrites, et les chœurs sont, pour la plupart, des morceaux lyriques pleins d'élévation et de chaleur. Mais le sujet de *Mérope*, porté à ce point à la fin du seizième siècle, devait dans le dix-huitième être de nouveau traité avec des améliorations, suites heureuses et nécessaires du progrès de l'art. Nous le reverrons dans la suite paraître avec un grand éclat; et nous n'oublierons pas alors ce qu'il doit de cet éclat aux poètes qui le traitèrent les premiers.

CHAPITRE XXI.

Fin de la Tragédie. ASTYANAX, *de Grattarolo;* ACRIPANDA, *de Decio da Orte;* SÉMIRAMIS, *du Manfredi;* ORAZIA, *de l'Aretin, etc.; dernières observations.*

LE succès qu'avaient eu, dès le commencement du siècle, les traductions ou imitations de plusieurs tragédies grecques, excita plus d'un poète à puiser dans cette mine féconde. La *Médée* d'Euripide (1), sa *Phèdre* (2), son *Alceste* (3), furent plus ou moins fidèlement imitées ou traduites, par des auteurs qui ont laissé peu de renommée. *Bongianni Grattarolo* donna dans sa *Polixène* (4) une imitation de l'*Hécube*, et dans *Astyanax* (5) une imitation plus libre et encore

(1) *La Medea di Matteo Galladei*, Venezia, 1558, in-8°. On ne sait rien de ce *Galladei*, sinon qu'il était docteur en droit.

(2) *La Fedra di Francesco Bozza, Candiotto e cavaliere*, Venezia, Gabriel *Giolito*, 1578, in-8°.

(3) *L'Alceste, di Giulio Salinero*, Genova, 1593, in-4°.

(4) *La Polissena di Bongianni Grattarolo di Salò*, Venezia, 1589, in-8°.

(5) *Ibid.*, même année, in-8°.

plus heureuse, non des *Troyennes* d'Euripide, mais de celles de Sénèque.

Grattarolo était de Salò sur le lac de Garda. Il avait composé dès sa première jeunesse une tragédie d'*Altea* (1), qu'il fit la très grande faute d'écrire en vers *sdruccioli* (2), rhythme qui manque essentiellement de noblesse et de gravité. L'*Astyanax* est la plus estimée de ses trois pièces. Il n'y a pris du sujet des *Troyennes*, où sont comme accumulées les dernières infortunes de la famille de Priam, que ce qui regarde la veuve et le fils d'Hector. L'ingénieuse invention de Sénèque, qui représente Andromaque cachant son fils dans le tombeau de son époux, forcée ensuite, par les ruses d'Ulysse, d'avouer qu'il est dans cet asyle, et de l'en tirer pour le livrer aux Grecs, fait tout le sujet de l'*Astyanax* de *Grattarolo*. S'il a suivi Sénèque dans son action, il a eu le bon esprit d'imiter plutôt Euripide dans son style; et même lorsqu'il emprunte du poète latin des scènes entières, comme celle d'Ulysse et d'Andromaque, on voit qu'il est nourri de l'étude du poète grec. Quelques-unes des additions qu'il a faites aux scènes de ses modèles ne sont pas heureuses; et l'auteur de l'*Histoire critique des théâtres* en condamne

(1) Venezia, 1556, in-8°.

(2) Qui se terminent par un dactyle.

avec raison un ou deux de cette espèce (1); mais quelques autres ne paraissent pas indignes de ce qui est tiré des anciens. On en peut juger par ces plaintes que la malheureuse mère fait éclater en embrassant son fils, au moment qu'on le lui arrache, et qui ne sont ni dans Euripide ni dans Sénèque: « Tu naquis au milieu des armes et des horreurs d'un siége. Tu ne vis jamais un visage riant, un visage sur lequel ne fussent pas empreintes ou la colère, ou la crainte, ou la douleur, ou la mort. Les ruines, les incendies, les bûchers, le sang, furent tes fêtes et tes jeux; tes parents n'ont pu te caresser sans t'effrayer par leurs armes et par les panaches qui flottaient sur leur casque de fer. Tu n'offensas jamais personne, et tu es destiné à un tel excès de malheur! etc. (2). »

---

(1) T. III, p. 145 et 146.

(2) *Tu se' nato tra l' armi assediato,*
E puoi ben dir che non hai visto mai
Pur un volto ridente, un volto in cui
Non fosse scolto e colorato espresso
O ira, o tema, o pianto, o duolo, o morte.
Solo ruine, incendj, roghi e sangue
State son le tue feste, i tuoi trastulli;
Nè t' han potuto far vezzi i parenti,
Senza pria spaventarti, avendo in testa
Con creste minaccianti elmi di ferro.
Da te mai non fu alcuno offeso, e sei
A tanto precipizio destinato! etc. (Astian., att. IV.)

Une addition moins digne d'éloge est celle que l'auteur a faite d'une longue scène entre Iris et Junon, qui remplit en entier le premier acte, tandis que les deux scènes de Neptune et de Pallas, dans Euripide, qui lui en ont sans doute donné l'idée, sont du moins beaucoup plus courtes et n'ont pas tout-à-fait cent vers. C'est un hors-d'œuvre d'une longueur insupportable, dans quelque système dramatique que ce soit; et *Maffei*, qui a inséré l'*Astyanax* dans son *Choix de tragédies italiennes*, n'indique d'autre moyen de corriger, à la représentation, le vice de ce premier acte, que de le retrancher tout entier.

Il n'a pas admis dans ce recueil la tragédie d'*Acripanda*, dont l'auteur se présente pourtant à nous, recommandé par des suffrages imposants et par l'amitié du Tasse. *Antonio Decio da Orte* professa les lois à Rome, et y fut de bonne heure regardé comme un des jurisconsultes les plus habiles. Il joignit la culture des lettres et de la poésie aux études de sa profession. Lié d'amitié avec les plus célèbres littérateurs de son temps, il le fut surtout avec le Tasse. Ce poète sensible l'admit à Rome parmi ses plus intimes amis. Dans des moments où sa mélancolie lui rendait insupportables, et les cercles, et même la plupart des conversations particulières, on le voyait souvent se promener avec le jeune *Decio* sur les places publiques ou dans les rues, et s'entrete-

nir avec lui pendant des heures entières (1). Il n'est pas douteux que *Decio* ne soumît ses poésies à celui qu'il devait regarder comme un si bon juge; mais ce juge avait beaucoup de penchant à pardonner des abus d'esprit qui sont fréquents dans les poésies lyriques de *Decio* (2), et dans sa tragédie d'*Acripanda*, pièce qui a joui d'une grande réputation en Italie, et rangée, par le *Crescimbeni* et par d'autres critiques, parmi les meilleures de ce siècle.

Il était très jeune quand il la fit (3). Sa jeunesse est peut-être une excuse pour les défauts nombreux, les ornements recherchés, les faux brillants, les froides allusions, les comparaisons à perte de vue qui défigurent sa tragédie; mais on ne voit pas quelle excuse peuvent avoir les critiques trop indulgents qui l'ont placée dans un rang, dont j'avouerai franchement qu'elle me paraît si peu digne. Tous ces défauts sont d'autant plus choquants que le sujet est plus atroce. Il est tiré de ces histoires romanesques de rois d'Égypte, d'Arabie et de Lybie, que le *Giraldi* et d'autres

(1) *Janus Nicius Erythræus* (*Gian Vittorio Rossi*) *Pinacotheca I*, im. 107.

(2) Voy. le sonnet que le *Crescimbeni* cite de lui, t. IV, p. 141.

(3) Elle fut imprimée pour la première fois en 1591 (*Firenza*, *Sermartelli*, in-8°.); l'auteur vivait encore en 1617 (le *Quadrio*, t. IV, p. 73), et les auteurs contemporains ont déploré sa mort comme prématurée.

auteurs avaient mises en crédit. Il est fort inutile de l'expliquer ici. Quelques traits suffiront pour faire sentir, et combien de tels ornements y sont déplacés, et que, fût-elle écrite d'un style plus sain, le goût la réprouverait encore.

Hussiman, roi d'Égypte, a tué sa première femme pour en épouser une seconde. De celle-ci, qui se nomme *Acripanda*, il a eu deux enfants jumeaux, et dès-lors il a voulu se défaire d'un fils unique qu'il avait eu de la première. Ce fils a été sauvé, a fait fortune par son courage; devenu roi des Arabes, il vient à la tête d'une puissante armée, venger sa mère et assiéger son père dans Memphis. Hussiman est vaincu dans une bataille, resserré dans la ville, et près d'y être forcé. Le vainqueur lui fait proposer la paix à des conditions raisonnables, mais il lui demande pour otages ses deux enfants. *Acripanda*, leur mère, y consent, dans l'espérance de sauver ses états et son mari. Le roi d'Arabie massacre ces deux innocentes victimes, et les coupe en morceaux de sa propre main. On les apporte à leur malheureuse mère, enveloppés dans un linge sanglant; elle en tire l'un après l'autre leurs membres déchirés, et les baigne de ses larmes, en jetant des cris de douleur, auxquels répond le chœur des femmes de Memphis, témoin de cet épouvantable et hideux spectacle. Enfin on emporte ces tristes restes; elle les suit, et lorsqu'on les enferme dans

la tombe, elle s'y précipite avec eux. Le roi d'Arabie entre dans Memphis; il anime au pillage et à la dévastation ses soldats. Le corps d'*Acripanda* est tiré du tombeau; on le traîne par la ville en lui faisant mille outrages. Hussiman lui-même périt sur des monceaux de morts et de ruines; Memphis est livrée aux flammes, et le jeune et implacable vainqueur offre aux mânes de sa mère les cendres de cette ville superbe et les cadavres de ses habitants.

On conviendra que pour oser risquer de pareilles horreurs sur un théâtre, il faut compter n'avoir que des cannibales pour spectateurs. Aussi n'y a-t-il aucune apparence que cette pièce ait jamais été représentée. Mais peut-on se figurer rien de plus dégoûtant à la lecture que de trouver, dans un tel sujet, toutes les recherches de l'esprit, les fleurs de la poésie, le luxe des comparaisons, la profusion des métaphores? Ce qui est peut-être encore pis, c'est d'y lire une longue description que l'auteur a voulu rendre voluptueuse, et qui est d'une indécence à soulever le cœur. La nourrice d'*Acripanda* lui rappelle comment Hussiman parvint à la séduire; elle lui retrace toutes les moindres particularités de leurs entrevues et de leur premier rendez-vous; et comment la princesse avait artistement disposé le voile qui couvrait son sein, et comment le hardi guerrier y porta d'abord des yeux

avides, puis devint plus entreprenant; et comment..... Mais si la vieille nourrice ne s'arrête pas, il faut que, moi, je m'arrête. Trois vers qui se détachent en maxime, après une certaine partie de son récit, feront juger dans quels détails ce singulier poète tragique la fait entrer.

Non son bacci d'amor quei che non sono
Mordaci alquanto e spessi,
O non lascian su'l volto i labbri impressi.

Et ce n'est pas là tout, il s'en faut bien. Ces peintures érotiques d'un côté, de l'autre des barbaries sanglantes; il n'y a rien de plus monstrueux. C'est une scène de mauvais lieu, placée dans une boucherie. Voilà pourtant ce que des auteurs graves, tels que le *Crescimbeni*, le *Quadrio*, le *Tiraboschi*, ne craignent pas de mettre au nombre des tragédies qui honorent leur nation et le seizième siècle! Concluons, qu'en fait de goût, tout voir par soi-même et ne s'en rapporter à personne, c'est le plus sûr.

On ne voit point d'inconvenances pareilles dans la *Sémiramis* de *Muzio Manfredi*, le premier poète qui ait mis en tragédie ce sujet historique; mais il y en a d'une autre espèce, que les Français n'auraient pardonnées ni à Crébillon ni à Voltaire.

Manfredi était de Césène, et descendait des anciens *Manfredi* ou Mainfroy, seigneurs sou-

verains de Faenza. Ses talents littéraires étaient toute sa fortune. Il fut un des savants littérateurs que le jeune *Ferrante II* de Gonzague, duc de Guastalla et de Molfète, appela auprès de lui pour le diriger et l'aider dans ses études (1). Il fut ensuite attaché, en qualité de secrétaire, à une princesse de Brunswick (2); il était auprès d'elle à Nanci en 1591; et il y était encore en 1593 lorsque sa tragédie, composée plusieurs années auparavant, fut imprimée à Bergame (3). On ne sait rien de plus sur la vie de ce poète.

---

(1) Fr. *Patrizi*, dans la dédicace de la *Deca disputata* de sa Poétique, offerte en 1586 à ce jeune prince, donne au *Manfredi* le titre de *famoso ed eccellentissimo poetico* (*a*), *e poeta lirico e tragico; la cui Semiramis*, ajoute-t-il, *potrà a molti farsi esempio di tragedie comporre;* ce qui prouve que le *Manfredi* avait dès-lors composé sa tragédie, ou qu'il était occupé de cette composition.

(2) Dorothée de Lorraine, fille du duc François, et sœur du duc Charles II; elle avait épousé, en 1575, Otton Henri, duc de Brunswick.

(3) *La Semiramide, tragedia di Muzio Manfredi*, Bergamo, 1593, in-4°. Le même auteur fit imprimer dans la même année, au même lieu, une pastorale intitulée la *Semiramis Boscareccia*, qu'il avait écrite avant sa tragédie, comme le prouve un sonnet mis à la fin de cette pastorale. Sémiramis, abandonnée dans son enfance par sa mère Dirceto, nourrie par des colombes, élevée

(*a*) Tiraboschi, en citant ce passage, t. VII, part. I, p. 33, met *rettorico*, mais c'est *poetico* qu'il y a dans le texte, ce qui signifie *versé dans la poétique*, ou *professeur de poésie*.

En traitant le sujet de Sémiramis, Crébillon a mis tout l'art dont il était capable à éviter l'idée d'un inceste volontaire. Cet art était peu varié dans ses ressources. L'une des principales, et que l'on voit employée dans presque toutes les pièces du même auteur, était que le héros fût déguisé sous un faux nom, inconnu aux autres et à lui-même, que sa reconnaissance formât la péripétie et amenât le dénouement. C'est Agénor, et non pas Ninias que Sémiramis veut épouser; et quand ce fils est reconnu, quand la reine apprend qu'il est l'amant aimé de Ténésis, fille de Bélus, et que le peuple et les soldats se déclarent pour lui, Crébillon a encore évité l'idée même d'un parricide; c'est Sémiramis qui se tue elle-même, au lieu de mourir, comme dans l'histoire, de la main de son fils.

Voltaire, qui osa bien davantage dans ce sujet terrible, qui l'approfondit et l'agrandit, adopta cependant cet artifice, qu'il dédaigna ensuite

---

parmi des bergers et mariée avec le satrape Memnon, en est le sujet. Cette pièce est extrêmement rare, mais si médiocre pour la conduite et pour le style, que, malgré la peine que j'ai eue à me la procurer et celle que j'ai prise de la lire, je me crois dispensé d'en parler dans les chapitres où je traiterai du drame pastoral. On a encore du *Manfredi*, outre des *Rime* ou poésies diverses, un volume de Lettres, qui ne furent imprimées qu'en 1606, à Venise, in-8°., mais qui furent toutes écrites de Nanci, en 1591; il y parle de ses deux *Sémiramis* et de plusieurs autres de ses ouvrages.

avec raison en traitant le sujet d'Électre. Ninias est de même caché sous le nom d'Arsace. Il aime Azéma, princesse du sang de Bélus, et il en est aimé. Quand il a su du grand-prêtre Oroës qu'il est le fils, l'héritier de Ninus, et qu'il en doit être le vengeur, Voltaire, qui avait dans son génie de bien autres moyens que Crébillon, les a tous mis en usage pour que Sémiramis mourût de la main de son fils, sans que ce fils fût volontairement parricide.

Dans la *Sémiramis* italienne au contraire les choses sont présentées sans adoucissement et sans art. Sémiramis y est bien la grande, mais aussi la criminelle et cruelle Sémiramis, telle que quelques historiens la représentent. Le fonds de la pièce est presque tout entier dans ces paroles de Justin. « Enfin, ayant voulu épouser son fils, elle fut tuée par lui-même (1). » L'auteur n'y ajoute que quelques meurtres et un inceste de plus. Sémiramis déclare à sa confidente Imétra qu'elle est décidée à épouser son fils Ninus. Imétra oppose inutilement à ce dessein la meilleure morale du monde. Sémiramis lui pardonne avec peine la liberté de ses avis, que toute autre eût payée de sa tête. Son parti est pris d'épouser Ninus, et de faire épouser le même jour au général

(1) *Ad postremum, cum concubitum filii petisset, ab eodem interfecta est*, l. I, c. 2.

en chef de ses troupes, Dircé, jeune princesse élevée à sa cour, et dont elle seule connaît la naissance et la destinée. Mais Ninus et Dircé sont mariés en secret depuis sept ans; deux enfants sont les fruits de leur hymen. Sémiramis en l'apprenant devient furieuse; elle veut rompre ce mariage, immoler sa rivale, lui arracher le cœur de ses propres mains, et toujours épouser son fils.

Le grand-prêtre Bélésus emploie toute son éloquence et l'autorité du sacerdoce, pour l'apaiser et la détourner de son projet. Ne pouvant rien répondre à ses raisons, la reine a recours à la ruse. Elle feint de céder, promet de bien traiter Dircé, et se la fait amener avec ses deux enfants. Quand elle les tient en son pouvoir, elle les fait conduire dans les souterrains de son palais, où elle les égorge tous trois l'un après l'autre (1). On fait à Ninus le récit le plus circonstancié de cette barbarie. Il se met en fureur à son tour, et jure que Sémiramis ne périra que de sa main. Bélésus s'efforce de le calmer, et perd avec lui son temps et ses conseils, comme il les a perdus avec sa mère. Cette femme atroce, qui du moins ne re-

(1) *Napoli-Signorelli, ub. supr.*, t. III, p. 154, admire la ruse et l'énergie de cette terrible femme. « Sénèque dans *Thyeste*, dit-il, et *Giraldi* dans *Orbecche*, ont employé cette même dissimulation; mais, selon moi, Sémiramis paraît ici beaucoup plus grande et plus tragique qu'Atrée et que Sulmon, etc. » Elle est plus horrible sans doute; plus tragique et plus grande, c'est autre chose.

paraît plus après son crime, ne perd pas l'espérance d'amener Ninus à ses fins. Elle lui fait savoir que son union avec Dircé est incestueuse, que Dircé, en un mot, est sa sœur. Nouveau sujet de désespoir pour Ninus, mais nouveau motif de persévérer dans sa vengeance. Il y est poussé par l'ombre de Bélus, son aïeul, qui lui est apparue en songe, et lui a mis le poignard à la main. Il sort, et bientôt on vient raconter qu'il a tué Sémiramis, et qu'ensuite il s'est tué lui-même.

Il est à croire que ni Voltaire ni Crébillon ne connaissaient cette *Sémiramis*. L'idée d'une jeune princesse, amante, ou épouse de Ninus, quoique ajoutée à l'histoire, est tellement naturelle dans ce sujet qu'elle a dû venir à tous les poètes qui l'ont voulu traiter. La combinaison qui la rend sœur de son époux et fille de son implacable rivale était digne de plaire à Crébillon, et peut-être ne lui a-t-il manqué pour l'adopter que de la connaître.

Le marquis *Maffei* qui a inséré cette *Sémiramis* dans son *Choix de tragédies italiennes*, avec quelques suppressions de peu d'importance, la fit représenter à Vérone, et assure qu'elle y plut extrêmement. Je ne dis pas le contraire, je dis seulement qu'à Paris on n'aurait pas laissé finir la pièce. Il en loue surtout le style, et il la place, à cet égard, au premier rang; mais le style même

de Racine ne pourrait nous faire supporter un tel caractère de femme et une telle accumulation de crimes (1).

On est sans doute surpris de trouver de pareilles horreurs dans un si grand nombre de pièces destinées aux plaisirs d'une nation que l'on croit à peine avoir eu un théâtre tragique; mais il suffit de jeter un coup-d'œil sur l'histoire de l'Italie, au quinzième et au seizième siècle, pour apercevoir dans les mœurs la cause de cette dépravation de l'art, presque dès sa naissance. Observons surtout qu'il n'y avait point encore, à proprement parler, de théâtre public, et que celles de ces tragédies qui furent représentées, le furent pour l'amusement de quelques souverains ou personnages puissants, auxquels les plus horribles de ces crimes ne rappelaient que trop souvent des traits de vengeance ou d'autres passions criminelles et

---

(1) L'auteur souvent cité de l'*Histoire critique des théâtres*, traite fort durement *Angelo Ingegneri*, et d'autres auteurs qui ont censuré cette tragédie. « Elle triompha, dit-il, de l'envie et du pédantisme, et si, au lieu de la critiquer, les pédants, qui sont à la littérature ce que la rouille est au fer, se fussent appliqués à relever ce qu'elle a de meilleur, et à le proposer pour modèle à la jeunesse, peut-être auraient-ils empêché, dans le siècle suivant, l'irruption et les progrès du mauvais goût. » (*Ub. supr.*, p. 158 et 159.) Du mauvais goût quant au style, à la bonne heure; mais, dans la tragédie, le style est-il donc tout, et, sous des rapports plus importants, un pareil modèle n'aurait-il eu aucun danger?

sanglantes, dont ils avaient pu être témoins, auteurs ou victimes. Enfin la partie du peuple qui était admise à ces spectacles voyait de trop près les cours de ce temps-là, pour être aussi révoltée de ces barbaries que nous le serions aujourd'hui. Si le goût dans les arts influe à la longue sur les mœurs, il est encore plus vrai qu'il en reçoit une influence prompte et puissante. Pour des causes que tout le monde sent, l'art dramatique est le plus immédiatement soumis de tous à cette influence; et dans quelque sens que les mœurs d'une nation soient corrompues, il en est longtemps modifié avant de les pouvoir modifier à son tour.

Je pourrais citer encore un grand nombre de tragédies qui eurent de la célébrité (1), que la presse nous a transmises, et dont les critiques italiens ont fait l'éloge; mais au lieu d'inscrire

(1) On distingue parmi les pièces tirées de la fable, la *Progne* de *Parabosco* et celle du *Domenichi ;* cette dernière, il est vrai, n'était qu'une traduction de la tragédie latine du vénitien *Corraro*, dont on a parlé précédemment, page 15, mais le *Domenichi* ne s'en vanta pas ; *Vincenzo Giusti*, d'Udine, en publia trois, *Alcméon*, *Hermès* et *Ariane*. Parmi celles dont les sujets sont ou historiques ou romanesques, on pourrait citer l'*Irène*, du même *Vincenzo Giusti ;* la *Lucrèce* et l'*Alidoro* de *Gabriel Bombace ;* le prince *Tigridoro*, d'*Alessandro Miari ;* l'*Altamoro*, de *Giovanni Villifranchi ;* l'*Adriana* et la *Dalida*, de *Luigi Grotto*, ce célèbre aveugle, dont il est possible que la cécité ait fait en partie la

ici cette longue et sèche nomenclature, j'aime mieux m'arrêter quelque temps sur une pièce singulière, faite, par plus d'une raison, pour exciter notre curiosité, pièce entièrement inconnue en France, et devenue si rare en Italie qu'il est aisé d'apercevoir que la plupart des auteurs qui en ont parlé, n'en ont connu que le seul titre.

Elle offre pour première singularité le nom même de son auteur. Si l'on n'a pas rencontré sans surprise parmi les poètes épiques ce Pierre Arétin (1), dont le nom est devenu le synonyme du cynisme et de l'effronterie, on doit être encore plus étonné de le voir parmi les poètes tragiques. Il y figura cependant, et d'une manière d'autant plus remarquable qu'il ne choisit point un sujet romanesque ou bizarre, tel que pourrait le faire supposer la trempe de son esprit, mais un sujet sévère, tiré des premiers temps de l'histoire romaine; et ce qui n'est pas une circonstance indifférente pour nous autres Français, ce sujet est le même qui a fourni, environ un siècle

---

renommée; la *Virginia*, de *Raffaello Gualterotti*; le *Cesare*, d'*Orlando Pescetti*; l'*Idalba*, de *Maffeo Veniero*; l'*Elisa*, de *Fabio Closio*, etc. etc. Voyez le lieu de l'impression et la date de toutes ces pièces dans la *Dramaturgie* de l'*Allacci*, dans le *Quadrio*, t. IV, et dans Haym.

(1) Voyez ci-dessus, t. IV, p. 579.

après, au créateur de notre théâtre sa belle tragédie d'*Horace* (1). On trouve donc, et certes on ne s'y attendait guère, on trouve en rivalité dans la carrière dramatique, le grand Corneille et l'Arétin.

Ce poète, qui ajoutait sa propre licence aux genres de poésie les plus licencieux, traita dans toute son austérité ce grand sujet. Il fut aussi fidèle à l'histoire qu'il est possible de l'être en la transportant sur le théâtre; et dans ce qu'il ajouta au récit de Tite-Live, pour remplir sa pièce et donner plus de pompe au spectacle, il fit voir beaucoup de connaissance des mœurs et des usages civils et religieux de l'ancienne Rome.

---

(1) L'*Horatia* de l'Arétin fut imprimée à Venise en 1546, et l'*Horace* de P. Corneille est de 1641. L'auteur de l'*Histoire critique des théâtres* s'est trompé en ne citant que l'édition de l'*Orazia*, Venise, 1549, qui est la seconde; mais il s'est trompé bien plus gravement en faisant un reproche à Corneille (t. III, p. 126) de n'avoir pas reconnu la source de son *Horace* dans l'*Orazia* de l'Arétin, qui existait depuis un siècle, lui qui avait eu la candeur d'avouer l'obligation qu'il avait eue dans le *Cid* à *Guilen de Castro*. M. *Napoli-Signorelli* peut être sûr que Corneille ne connaissait point l'*Orazia*. Sous les deux reines Médicis, on était très familiarisé en France avec la langue et la littérature italienne; sous la reine Marie-Thérèse d'Autriche, on avait oublié l'italien et l'on ne cultivait plus que l'espagnol. Ce sage critique n'ignore pas que la tragédie de l'Arétin est peu commune, même en Italie; et c'est peut-être pour cette raison que dans la première édition de son ouvrage, 1777, il n'en avait pas même parlé.

Dès l'ouverture de la scène, le sort d'Albe et celui de Rome ont été confiés à six combattants; les trois Curiaces d'un côté, les trois Horaces de l'autre ont été choisis, et le père des Horaces se félicite de ce choix. Sa joie n'est troublée que par la circonstance du mariage qui allait être conclu entre sa fille et l'un des trois jeunes Albains. *Marcus Valerius*, institué prêtre fécial pour présider à la sanction du traité fait entre les deux peuples, paraît revêtu des habits de ce sacerdoce; il tient dans ses mains la poignée d'herbes, la verveine, la pierre tranchante pour le sacrifice, et les autres instruments dont les féciaux se servaient dans leurs cérémonies. Il raconte celle qui vient de se faire entre les deux armées; il va porter au sénat l'ordre du roi *Tullus*, qui désigne le temple et l'autel où doit être déposé tout ce qui a servi dans cette solennité sacrée.

Cælia Horatia, sœur des trois Horaces, déplore avec sa nourrice la position cruelle où la jette le combat qui se prépare, au moment où elle allait être unie à son cher Curiace. Elle raconte un songe funeste qui lui annonce tout son malheur. Quel que soit le parti qui triomphe, elle ne voit que des sujets de désespoir. Il faut pourtant qu'elle se fasse violence. Son père lui a ordonné d'aller au temple de Minerve parer les autels de la déesse, les couvrir de fleurs et y brûler de l'encens, pour obtenir d'elle la victoire.

Cœlia se soumet à remplir ce devoir, laissant aux dieux le soin de sa destinée. Elle entre dans le temple avec sa fidèle nourrice, suivie d'une esclave qui porte dans une corbeille les voiles, les fleurs et l'encens.

Au second acte, *Publius Horatius*, ou le vieil Horace, sort du temple; il se dérobe aux témoignages d'intérêt et à l'empressement des Romains rassemblés pour le sacrifice; il met sa confiance dans le secours des dieux; mais en cet instant même, les six champions sont aux mains; il attend avec impatience des nouvelles du combat. *Tatius*, chevalier romain, vient lui apprendre la victoire de son fils Horace, et fait un long récit de l'action, conforme à celui de Tite-Live, mais avec des détails qui en relèvent les circonstances. C'est de la part du roi et de toute l'armée que *Tatius* vient complimenter le vieil Horace sur le triomphe de l'un de ses fils, acheté par la mort des deux autres. *Publius* supporte en Romain cette perte; Rome sauvée par la valeur du fils qui lui reste, le console. Cependant sa fille vient d'apprendre dans le temple la mort des trois Curiaces. Elle est tombée sans sentiment, et n'est revenue à elle-même que pour éclater en pleurs et en gémissements. L'affluence du peuple qui accourt auprès des autels, avec des transports de joie, fait avec sa douleur un contraste qu'elle ne peut plus supporter. Elle sort du temple, se traînant

à peine et presque mourante: *Publius* essaie en vain de la ranimer par tous les motifs de gloire qui peuvent toucher une Romaine. Elle est femme; elle a tout perdu en perdant son cher Curiace: rien ne peut plus l'attacher à la vie. Elle s'évanouit une seconde fois; *Publius* la fait porter dans sa maison, et l'y suit.

Il en sort au commencement du troisième acte, pour aller vers la porte Capène au-devant de son fils, dont le son des trompettes et des clairons annonce au loin l'arrivée triomphante. Un esclave chargé des armes et des dépouilles des trois Curiaces, vient par ordre de leur vainqueur suspendre ces trophées à la porte du temple de Minerve. La malheureuse *Cœlia* reparaît, appuyée sur sa nourrice: elle continue de rejeter toute consolation. Le bruit lointain du triomphe de son frère frappe ses oreilles; le peuple commence à remplir la place publique; deux Romains s'entretiennent de la gloire que vient d'acquérir Horace, et rappellent des circonstances qui aigrissent encore le désespoir de sa sœur. Elle lève les yeux sur le trophée autour duquel la foule se rassemble. Elle reconnaît le vêtement de son époux, qu'elle avait tissu de sa main. Elle s'approche, et baise ces tristes dépouilles. L'affluence et le bruit augmentent. Horace arrive enfin, précédé d'instruments militaires, et entouré d'une multitude innombrable. *Cœlia* n'interrompt point des plaintes qui bles-

tent l'oreille superbe du jeune vainqueur; elle s'avance au-devant de lui, les cheveux épars, et lui reproche la mort de son amant: il veut la rappeler à elle-même: elle s'obstine dans sa douleur et dans ses regrets. La colère emporte Horace; il menace sa sœur, la poursuit hors du théâtre, et la perce de son épée. Il revient en disant comme dans Tite-Live: « Ainsi périsse toute Romaine qui pleurera un ennemi! » et va tranquillement chez lui se dépouiller de ses armes. Le peuple, témoin de cette action, n'ose ni la blâmer ni la défendre. Le vieil Horace commence à prendre la défense de son fils; mais le meurtrier de *Cœlia* est déjà cité devant le roi. La loi commande; le vainqueur obéit. On le conduit au *Forum*. Le peuple s'y porte en foule.

Du troisième au quatrième acte, le jeune Horace a comparu devant le tribunal du roi. Tulle, après avoir entendu l'accusation, a nommé, suivant la loi, des duumvirs chargés de prononcer si l'accusé est en effet coupable de meurtre. S'ils le condamnent, Horace peut en appeler au peuple assemblé; si le peuple confirme la sentence, le meurtrier doit être conduit, la tête couverte, à l'arbre destiné aux exécutions, et y être suspendu, après avoir été battu de verges par le licteur. Ces détails d'un supplice honteux affligent plus le vieil Horace que ne l'ont fait la mort de ses deux fils et celle de sa fille. Mais la loi doit être obéie,

et on lui fait espérer que l'appel au peuple sauvera son fils.

Les duumvirs arrivent. Ils doivent juger à l'endroit même où le crime a été commis. Ils témoignent à *Publius* le regret d'être forcés par la loi à condamner son fils; mais tout prouve qu'il est coupable; ils ne peuvent donc l'absoudre, à moins que son père ne jure qu'il est innocent. *Publius* ne pouvant faire ce serment, les duumvirs condamnent Horace aux peines portées par la loi. « La loi! interrompt *Publius*, il n'y en a plus à Rome. —La douleur vous trouble, répondent les duumvirs, et vous perdez la raison. —Vous l'avez perdue vous-mêmes, reprend-il, si vous croyez que la loi existe encore. Ni roi, ni décret, ni sénat, ni liberté, il n'a plus rien existé dans Rome, du moment où mon fils s'est présenté au combat; dès-lors tout a dépendu de son épée, de sa valeur. S'il s'était montré moins grand aujourd'hui, sénat, liberté, roi, décret, Albe avait tout en sa puissance. Il faut donc au moins que pendant ce jour, devenu glorieux, mémorable et sacré, par la vertu de ce jeune héros, ce soit lui seul qui soit le maître de punir et de pardonner; demain la patrie, la cité reprendra son empire, et la loi tout son pouvoir. »

Ce raisonnement n'est pas très juste, mais le mouvement est plein d'éloquence et de chaleur. Malgré tout ce qu'ajoute le vieil Horace, et mal-

gré la douleur où il est plongé, les duumvirs persistent dans leur sentence. Pendant tout ce temps, le jeune Horace est resté en silence devant ses juges. Le licteur s'avance pour le saisir. Il prononce alors simplement ces mots : *J'en appelle au peuple*. Dès ce moment, la magistrature des duumvirs a cessé. On reconduit Horace devant le roi pour le prier de convoquer le peuple. Les duumvirs, redevenus simples citoyens, témoignent à leur ami *Publius* tout l'intérêt que la sévérité de leurs fonctions les avait forcés de contenir. Ils ont de nombreux amis, et vont employer tout leur crédit pour que le plébiscite qui va être porté sauve ce fils, qui a sauvé la patrie.

Le peuple, convoqué par le roi, s'assemble sur la place au cinquième acte. Le vieil Horace plaide la cause de son fils. Des personnages du peuple réfutent ses défenses. *Publius* désespérant de persuader les juges, essaie de les toucher; il demande la grâce de mourir à la place de son fils, qu'il serre dans ses bras, et qu'il baigne de ses larmes. Le jeune Horace se refuse à ce sacrifice. Il n'a rien à craindre de la mort, puisqu'il a sauvé son pays, et qu'il mourra couvert de gloire. Le peuple attendri par ce spectacle prononce qu'il accorde la vie au coupable; le père et le fils se réjouissent de cet arrêt; mais on ajoute, au nom du peuple, que le crime est trop évident pour qu'il puisse faire grâce entière, qu'il

ne peut donc que commuer la peine, et qu'il condamne Horace à passer sous le joug, la tête couverte d'un voile. Horace rejette avec indignation cette prétendue grâce. Le licteur s'avance; Horace se jette sur lui, le maltraite; il veut, dit-il, forcer le peuple à le condamner comme homicide, au lieu de ne lui accorder que la vie en lui ôtant l'honneur. Tout à coup des éclairs brillent, le tonnerre gronde, une voix céleste se fait entendre: c'est la voix de Jupiter même. Elle ordonne au peuple d'apaiser sa colère, à Horace d'obéir à l'arrêt du peuple. Son honneur, loin d'en être souillé, recevra un nouvel éclat, puisqu'il aura, par ce seul acte, expié son crime, conservé à la loi toute sa force, honoré le roi, consolé le sénat, relevé la dignité du peuple et rendu la vie à son père. L'obstination d'Horace est vaincue par cet oracle; il se soumet à la peine ordonnée, et le peuple est satisfait.

On voit que cet oracle aérien est presque la seule addition que le poete ait faite à l'histoire. Il l'a imaginé pour conserver jusqu'à la fin le caractère indomté qu'il donne au jeune Horace. Dans le récit de Tite-Live, c'est le père lui-même qui exige de son fils qu'après avoir fait des sacrifices expiatoires, il se courbe sous une poutre, la tête voilée, comme s'il passait sous le joug. L'Arétin n'a voulu ni supprimer ce trait historique, ni

faire plier son héros sous une autre puissance que celle du maître des dieux.

Je me garderai bien de faire ici un parallèle entre son plan et celui de Corneille. Tout le mouvement et tout le spectacle que le poète italien a mis dans sa pièce ne peuvent équivaloir aux beautés de sentiment dont la pièce française est remplie. Pour nous, qui cherchons toujours au théâtre le développement des passions et la peinture des mouvements du cœur humain, la présence seule de l'un des Curiaces donne à celle des deux pièces où il paraît un avantage immense, et la scène entre lui et le jeune Horace, au second acte, et celle qui suit immédiatement entre Curiace et Camille, laissent bien loin au-dessous d'elles la tragédie entière de l'Arétin! L'art avec lequel Corneille a suspendu et coupé le récit du combat, à la fin d'un acte, et fait jaillir de l'erreur naturelle d'une femme, le plus beau mouvement peut-être qui soit sur la scène tragique, et le sublime *qu'il mourût*, cet art et ce trait de génie interdisent et rendent impossible toute comparaison. Mais si cette supériorité est si grande dans les trois premiers actes de l'*Horace* français, malgré quelque langueur que l'intervention du rôle de Sabine y produit nécessairement, on ne peut nier que dans les deux derniers, à ne parler que du plan, la tragédie italienne ne l'emporte à son tour.

Ces duumvirs, juges inflexibles d'Horace, mais ensuite amis et concitoyens officieux de sa famille, cette assemblée du peuple entier où est plaidée et jugée la cause d'Horace, ont bien plus de mouvement, d'intérêt et de grandeur que l'audience mesquine que le roi vient donner chez le vieil Horace, contre tous les usages romains, et uniquement, de l'aveu de Corneille lui-même, pour ne pas manquer à l'unité de lieu (1). Quant aux dernières circonstances de la tragédie italienne, telles que la commutation de peine, la révolte d'Horace contre l'idée de passer sous le joug, et le *Deus in machinâ* qui intervient pour le forcer d'obéir, il serait aisé d'y porter remède, en supprimant ces circonstances mêmes. Quoique la restriction mise à la grâce que le peuple accorde soit dans l'histoire, elle n'est pas pour cela nécessairement dans la tragédie qui en est tirée; et le peuple pourrait faire dans la pièce de l'Arétin ce que le roi seul fait bien dans celle de Corneille. Mais si quelque main hardie osait tirer de ce dénoûment l'idée d'un nouveau cinquième acte pour la tragédie française, hâtons-nous d'ajouter que, mettant même à part le respect dû au nom de Corneille, et la crainte de commettre ce qu'on pourrait nommer un sacrilége, ce changement ne saurait être heureux; il ne remédierait qu'à

(1) Examen de la tragédie d'*Horace*.

une partie du mal, et ce nouveau cinquième acte formerait avec les premiers une autre disparate que celle du style.

La principale cause qui fait regarder le dernier acte de notre *Horace* comme postiche et comme contenant une seconde action, c'est que dans les premiers actes l'intérêt n'est pas tellement concentré sur le héros qui doit sauver sa patrie, qu'il ne se partage entre les personnages secondaires que Corneille y a introduits. La véritable action de sa pièce est non seulement le combat des Horaces et des Curiaces, et Rome sauvée par ce combat, mais le trouble que porte dans chacune des deux familles la passion de la sœur des Horaces pour l'un des trois Albains, qui était nécessaire au sujet, et celle de la sœur des Curiaces pour l'aîné des trois Romains, qui ne l'était pas autant à beaucoup près. C'est l'agitation causée par ces intérêts de cœur, dans les trois premiers actes, qui fait que la pièce paraît réellement finie par la triple victoire d'Horace. Aussi Voltaire a-t-il vu, non une double, mais une triple action dans cette tragédie. Il y a même trouvé trois tragédies absolument distinctes, la victoire d'Horace, le meurtre de Camille et le procès d'Horace (1). Enfin l'aventure des Horaces, des Cu-

(1) Commentaire sur la scène I du cinquième acte. On aurait pu défier Voltaire lui-même de faire du seul procès d'Horace une tragédie.

riaces et de Camille est, selon lui, plus propre pour l'histoire que pour le théâtre (1).

Il serait fâcheux que Corneille en eût jugé ainsi; car il se serait privé de l'un de ses plus beaux titres de gloire; mais il ne paraît pas certain que cette aventure, ou ce fait, envisagé simplement comme le présente l'histoire, n'offre pas un sujet théâtral, et que l'action, nécessairement divisée en trois parties, offre pour cela une triple action et le sujet de trois tragédies au lieu d'une. Peut-être, pour y rétablir l'unité, suffirait-il qu'Horace, qui est le vrai protagoniste, ou le personnage principal, fût toujours présent à l'esprit du spectateur; son combat qui sauve Rome, le meurtre de sa sœur qui trouble la joie publique et souille même sa victoire, l'accusation qui le met en danger de la vie, et le jugement du peuple qui l'absout, feraient alors un tout indivisible et un ensemble parfait. C'est ce qu'il paraît que l'Arétin s'était proposé, et l'on ne peut nier qu'à quelques défauts près, qu'il ne serait pas difficile de corriger, il n'y ait réussi d'une manière étonnante, d'après l'idée que l'on a communément de lui (2). Sa pièce en général est large-

(1) Comm. sur la scène I du quatrième acte.

(2) C'est, comme l'observe un critique italien, une faute contraire à cette idée d'unité, que l'Arétin paraît avoir eue, que d'avoir intitulé sa pièce *Orazia*. La sœur d'Horace est tuée avant la fin du troisième acte, et dès-lors l'intérêt se porte sur son frère et

ment conçue, et quoique soumise à la règle des unités, elle paraît offrir le premier exemple des tragédies historiques à grand spectacle et à grands mouvements, dont Shakespeare, qui ne parut que cinquante ans après (1), passe pour l'inventeur, et qu'il mêla de grossièretés et de licences de tout genre, qu'on ne trouve point dans cette tragédie d'Horace.

Il est à présumer que l'intention de l'Arétin, en mettant avec tant de fidélité sur le théâtre un grand fait historique, et en le traitant de cette manière, fut de faire la critique de la plupart des tragédies de son temps. Cette intention perce évidemment dans un trait de son prologue. « Écoutez avec attention, dit la Renommée aux spectateurs, et vous jugerez ensuite lesquels méritent plus de gloire, ou des disciples de la nature, ou des élèves de l'art (2). » Peut-être son orgueil lui

son meurtrier. Pendant toute l'action même, il se partage entre ces deux personnages; le titre d'*Orazio* suffirait peut-être pour y rétablir l'unité. (*Napoli-Signorelli*, *ub. supr.*, t. III, p. 123.)

(1) Shakespeare, né en 1564, ne donna sa première tragédie (*Roméo et Juliette*) qu'en 1597, selon Pope, et selon d'autres en 1595. Les trois pièces du roi Henri VI, données auparavant, ne sont point de ce poète; il retoucha seulement les deux dernières. (Voyez Malone, *Attempt to ascertain the order in which the plays of Shakespeare were written*, London, 1778.)

(2) *Accio chiaro s'intenda se più mertano in se lode di gloria de la natura i discepoli, overo gli scolari de l'arte.*

avait-il fait espérer qu'il ferait une révolution dans l'art dramatique; mais sa tragédie, qui ne fut point jouée, fut peu remarquée de son vivant; et devenue très rare, elle est à peine connue aujourd'hui, quoiqu'elle offre des particularités qui la rendent digne de l'être.

Quant au style, il est quelquefois plus fort, plus grave, et même plus pur qu'on ne croit devoir s'y attendre; mais plus souvent encore on y retrouve tous les défauts des poésies de cet auteur, la dureté, la bizarrerie, la trivialité, l'enflure. Par exemple, la multitude qui prie autour des autels, *plie devant les dieux les genoux de l'ame et fixe sur la terre ceux du corps* (1). Quand le jeune Horace maltraite le Licteur qui veut le saisir, et quand il le prend aux cheveux, on lui reproche *de mettre les mains de la Victoire dans les cheveux de la Justice*, etc. (2).

Pour dernier trait de singularité, tandis que tous les autres poètes tragiques employaient un chœur toujours présent sur la scène, à la manière des Grecs, et que dans cette imitation des anciens ils blessaient souvent la vraisemblance, comme il

---

(1) *Con le ginocchia de l'anima umili,*
E con quelle del corpo in terra fisse.

(2) *Trascurata insolentia*
Le mani ti fa por de la Vittoria
Nei crin de la Giustizia.

faut convenir que l'ont même fait quelquefois leurs modèles, l'Arétin, qui fait agir le peuple romain et le rend présent dans la plus grande partie de sa pièce, au lieu de composer le chœur de ce peuple même, en fait paraître un de Vertus, qui chante froidement, à la fin de chaque acte, quelque moralité sur la partie de l'action que l'on vient de voir. Cette invention n'est pas heureuse; et ce n'était pas la peine de se distinguer de ses contemporains, dans cette partie de l'art tel qu'il était alors, pour faire beaucoup plus mal qu'eux.

L'examen rapide que nous avons fait de la plupart des tragédies qui eurent alors, et qui ont conservé quelque renommée, nous met en état d'apprécier, et le mérite des auteurs, et les services qu'ils rendirent à l'art, en suivant, comme ils le firent, les pas des tragiques grecs. Ils les suivirent trop servilement sans doute; mais ce défaut même a eu d'heureux effets; il en a eu principalement sur nous, et par nous sur le reste de l'Europe. C'est à l'exemple des Italiens que Jodèle et Garnier, sur la fin de ce même siècle, osèrent, dans leur vieux langage, mettre sur la scène des sujets, ou tirés du théâtre grec, ou traités, autant qu'ils le purent, à la manière des Grecs. Leurs pièces, qu'on ne peut plus lire, passèrent de leur temps pour des chefs-d'œuvre. On les mit au-dessus de ce que la Grèce avait produit de plus beau. C'était un très faux jugement;

mais il imposa au public; il le familiarisa avec ces imitations des grands modèles, et lui donna des idées de simplicité et de régularité dont les poètes de l'âge suivant n'osèrent s'écarter entièrement.

Mairet et les poètes de son temps empruntèrent des Espagnols ce goût romanesque qui respire dans leurs pièces; mais le succès des deux poètes qui les avaient précédés, les contint en quelque sorte dans les limites de l'unité et de la vraisemblance. Moins simples qu'eux, ils s'efforcèrent du moins d'être réguliers; et de la combinaison de ce reste de goût antique, que nous avions reçu d'Italie, avec le romanesque qui dominait en Espagne, ils formèrent la première ébauche de cet art dramatique moderne, dont le grand Corneille s'empara peu de temps après, qu'il éleva de cet état d'enfance à la dignité d'un art qui a une théorie et des modèles, qu'il s'appropria si bien par la puissance de son génie, qu'il en est, à bon droit, regardé comme le créateur.

Ce bel art, encore embelli par Racine et agrandi par Voltaire, adopté maintenant en Italie, en Espagne, en Angleterre même, a vaincu les préjugés nationaux et triomphé des habitudes et des routines. Il conserve dans chaque pays des nuances qui y sont propres; mais le fonds en est partout le même: ce sont les règles que le génie, éclairé par la nature, avait dictées aux anciens,

modifiées par la différence des temps, par les progrès de la civilisation, le jeu des passions et les convenances modernes. C'est en un mot ce que nous pouvons, sans trop d'orgueil, appeler le système tragique français (1).

---

(1) Ce n'est ici le lieu d'expliquer, ni en quoi consiste positivement ce système, ni comment il se forma des inspirations du génie de Corneille, des leçons de son expérience et des ressources qu'il trouva dans son esprit, pour établir en théorie ce qu'il avait si heureusement pratiqué; ni les altérations que ce système a subies depuis Corneille, ni les perfectionnements qu'il a reçus et qu'il pourrait recevoir encore. Je n'ignore point les reproches que l'on fait à quelques parties de ce système tragique; j'ai laissé voir précédemment que je ne m'aveugle pas sur ses défauts, et principalement sur cette complication de ressorts qui nous rend insipide ce qui est simple. Voyez ci-dessus, p. 42. Je me tiens, autant que je le puis, également en garde contre les préjugés nationaux et contre les préventions étrangères. Nous sommes, en général, trop peu curieux de savoir ce que les autres peuples éclairés de l'Europe pensent de notre littérature. Il parut en Italie, dans le dernier siècle, un ouvrage intitulé : *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, Zurich, sans nom d'auteur, 1732, in-12 ou petit in-8°., réimprimé à Venise, 1770, in-8°., avec le nom de l'auteur, *Pietro de' Conti di Caleppio da Bergamo* (né en 1693, mort en 1762). Cet auteur n'est entièrement exempt ni de préjugés ni d'erreurs; mais il procède avec beaucoup de méthode, et, à ce qu'il paraît, de bonne foi; il établit des principes très sains sur toutes les parties de l'art de la tragédie; il les applique ensuite aux pièces les plus connues du théâtre Français et du théâtre Italien, et tantôt il donne l'avantage aux tragédies de son pays, tantôt à celles du nôtre. Par exemple, il nous reproche le peu de dignité

Mais ce systême eût-il jamais été le nôtre si l'Italie avait, comme l'Angleterre et comme l'Espagne, commencé par un théâtre national, totalement indépendant des anciens, et rempli de toutes les bizarreries et de toutes les extravagances, fruits de l'ignorance des temps et de la grossièreté des mœurs? C'est ce dont il est permis de douter; car alors, c'eût été ce genre libre,

---

que montrent souvent, selon lui, nos principaux personnages; et ces passions d'amour que nous donnons aux héros qui en étaient les moins susceptibles, et dans les positions où ils devaient et pouvaient le moins s'y livrer; et la complication d'événements dans laquelle nous nous plaisons, et que nous mettons trop souvent à la place du pathétique des anciens. Sur tous ces points, il préfère le théâtre d'Italie à celui de France; mais il avoue notre supériorité dans la conduite de l'intrigue, dans les expositions, dans l'art d'instruire le spectateur de ce qui a précédé l'action et des parties de cette action qui ne doivent point se passer sous ses yeux; enfin, dans les moyens qui préparent, suspendent et amènent le dénoûment. Il y a un chapitre entier sur le style. L'auteur censure d'abord celui des tragédies italiennes; mais ensuite il critique, dans les tragédies françaises, les pensées, *i concetti;* dans Pierre Corneille en particulier, les vices de pensée et d'expression; dans les poètes français en général, l'abus des tropes et des autres figures du discours qui s'écartent du naturel, les périphrases inutiles, les épithètes superflues, etc. Quoique toutes ces critiques ne soient peut-être pas également justes, il serait utile aux Français de les connaître; ils y verraient combien de vices de style frappent les étrangers, dans ceux mêmes de nos poètes tragiques qui nous paraissent les plus parfaits; ils y apprendraient aussi à juger avec une extrême réserve tout ce qui a rapport au style, dans les poètes étrangers.

irrégulier et fantasque, que François Ier. eût amené en France lorsqu'il y rapporta d'Italie le goût des lettres et des arts. Notre vieille histoire et nos vieux romans, traités de cette manière commode, fussent devenus le fonds de notre théâtre; et dans cette supposition si vraisemblable, qui sait quand nous serions revenus, ou si nous aurions jamais pu revenir aux anciens? Qui eût donc pu y ramener l'Europe entière? Qui eût désabusé chaque nation d'un genre qui lui eût été propre, que chacune aurait mis son génie à embellir à sa manière, et son orgueil à conserver? Qui eût enfin pu débrouiller ce cahos dramatique universel, et en tirer l'ordre et la lumière?

Sans renoncer à la gloire qui nous appartient, sans admirer outre mesure les poètes italiens qui nous ont devancés dans la carrière, et que nous avons surpassés, sans même nous dissimuler les défauts de leur ancien théâtre, c'est là du moins un grand mérite que nous devons reconnaître en eux. Ce serait faire rétrograder l'art que de les prendre aujourd'hui pour modèles; mais nous ne devons jamais oublier combien il a été utile à l'art même qu'ils nous en aient servi autrefois.

CHAPITRE XXII.

De la Comédie italienne au seizième siècle. La CALANDRIA *du cardinal Bibbiena ; les cinq comédies de l'Arioste ; la* MANDRAGOLA *de Machiavel.*

LA Comédie et la Tragédie grecques eurent la même origine, le chœur des fêtes de Bacchus; mais tandis que l'athénien Thespis mettait au milieu d'un de ces chœurs, dont le caractère était grave et religieux, un, puis deux, et enfin trois personnages qui y représentaient une action noble, intéressante, imposante, capable d'exciter la terreur et la pitié, d'autres poètes introduisirent dans des chœurs joyeux et bruyants des interlocuteurs qui amusaient le peuple par leurs bouffonneries (1). Ceux-ci furent bientôt,

(1) Je ne dis rien du poète philosophe Épicharme de Syracuse, qui avait donné auparavant, en Sicile, une première idée de la comédie, ni de son disciple Magnès, qui la rendit moins grave et la transporta dans Athènes, ni des poètes comiques qu'il y trouva dès lors établis, et qui avaient déjà donné à la comédie naissante le caractère satirique et mordant qu'elle conserva pendant tout ce premier âge; ces détails sont partout, comme ceux qui regardent l'origine de la tragédie, et ne doivent point, pour les mêmes raisons, être répétés ici.

dans la main des magistrats, des instruments satiriques dont ils se servaient pour reprendre les vices des principaux citoyens, et pour arrêter l'agrandissement de ceux dont ils pouvaient redouter le crédit. La comédie, dans ce premier âge, ne fut point une imitation générale des mœurs; on n'y représenta point, sous un nom inventé et sous un masque de fantaisie, un avare, un débauché, un intrigant, un ambitieux; elle fut la représentation particulière de l'avarice de tel Athénien vivant, des mœurs corrompues de tel autre, des intrigues et des menées d'ambition d'un troisième, qu'on y fit agir et parler sous leur propre nom et sous des masques ressemblant aux traits de leur visage.

Telle fut l'ancienne comédie d'Eupolis, de Cratinus, d'Aristophane. Nous ne la connaissons point par des définitions obscures ou des descriptions suspectes. De plus de cinquante comédies qu'avait composées le troisième et le plus fameux de ces poètes, il nous en est resté onze. On y voit le bien et le mal qui pouvaient résulter de ces compositions singulières, où sont percés des mêmes traits les vices et les vertus, un misérable tel que Cléon, et un sage tel que Socrate; où la persécution contre le plus grand et le meilleur des hommes semble être préparée par une plaisanterie sans frein, et commencer par le ridicule pour finir par la ciguë.

Quand le gouvernement d'Athènes, de démocratique qu'il était, fut devenu oligarchique, si la licence du théâtre n'eût attaqué que les hommes vertueux et les sages, on lui eût sans doute laissé une liberté entière; mais elle blessa des hommes puissants, et elle fut réprimée. Il fut défendu de représenter et même de nommer sur la scène aucun citoyen vivant; c'est ce qu'on nomme la comédie *moyenne*. La malignité y avait encore des ressources; sans nommer les personnages, on les désignait si clairement que ni le public ni eux-mêmes ne pouvaient s'y méprendre, et le chœur surtout lançait des traits si vifs et si bien dirigés que la moyenne comédie se rapprochait de très près de l'ancienne. L'autorité supprima le chœur, proscrivit les allusions directes; et la comédie qu'on appela *nouvelle* fut réduite à être ce que doit être en effet la comédie, une représentation de la vie commune, des vices en général, des faiblesses humaines et des ridicules de chacun des états dont la société se compose. Ménandre fut le plus parfait des poètes de ce dernier âge. Il avait fait cent huit comédies; pas une seule ne s'est conservée; nous ne connaissons ce poète philosophe (1) que par les traductions que Térence nous a laissées de quatre

(1) Il était disciple de Théophraste.

de ses pièces (1); et ce Térence, qui nous paraît, et qui est en effet si admirable, Jules César croyait le louer assez en l'appelant un demi-Ménandre (2).

Le mérite de l'imitation et souvent même de la traduction littérale des poètes grecs fut, dans la comédie plus encore que dans la tragédie, presque le seul auquel aspirèrent les poètes latins. *Livius Andronicus*, *Ennius*, *Nœvius*, *Accius*, qui avaient transporté l'une à Rome, y naturalisèrent aussi l'autre (3); *Cœcilius* s'éleva au-dessus d'eux; Plaute les surpassa tous; il ne nous est resté que des fragments tronqués de leurs pièces, et nous avons dix-neuf des siennes presque entières. Plusieurs sont tirées du grec, quelques-unes, dit-on, lui appartenaient en propre; mais dans les unes comme dans les autres, le lieu de la scène, les noms, les mœurs, les aventures, tout est grec. Tout l'est encore davantage dans les six comédies qui nous restent de Térence, puisqu'elles n'étaient que des traductions de Ménandre et

(1) L'*Eunuque*, l'*Heautontimorumenos*, l'*Hecyre* et les *Adelphes*.

(2) *Tu quoque, tu in summis, o dimidiate Menander,*
Poneris, etc.

(3) Comment, par quels degrés, et jusqu'à quel point la comédie s'éleva-t-elle entre leurs mains? Recherches déjà faites sans résultats utiles, et qui ne devaient point trouver place dans ce rapide aperçu.

d'Apollodore. Il n'y eut donc point réellement de comédie, comme il n'y eut point de tragédie latine.

Il n'y en eut pas du moins à qui l'on puisse véritablement donner ce titre. Ni les farces satiriques anciennement apportées à Rome par des histrions d'Étrurie, et qui avaient précédé les traductions de pièces grecques, ni les atellanes venues du pays des Osques (1), et qui offraient un mélange de comique et de sérieux, n'étaient de véritables comédies; d'ailleurs il n'en est rien parvenu jusqu'à nous; les érudits ont pu et peuvent encore disserter fort à leur aise sur ce qu'elles étaient ou n'étaient pas. Quant aux comédies qu'on appelait *togatæ*, parce que les acteurs y étaient vêtus de toges à la romaine, par opposition avec les *palliatæ*, dont les acteurs portaient le *pallium* ou manteau grec, le temps n'en a épargné aucune, et rien ne peut nous apprendre si les mœurs et les usages de Rome y étaient effectivement représentés, ou si ce n'étaient point encore des pièces grecques jouées en habit romain.

Les mimes et les pantomimes passèrent aussi de la Grèce à Rome, et n'y acquirent pas moins de faveur. Les premiers étaient nés du chœur de

(1) D'*Atella*, ville autrefois considérable de ce pays, et qui n'est plus qu'un petit village, nommé *Sant' Arpino*, à un mille d'*Aversa*, entre Capoue et Naples.

la tragédie et de la comédie. Ce chœur, qui exprimait par des chants, des danses et des gesticulations les parties de ces compositions dramatiques qui lui étaient confiées, finit par s'en séparer, et forma, sous le nom de *mimes*, un spectacle indépendant. Les gestes, la danse et le chant y accompagnaient une sorte de drames extrêmement irréguliers, tantôt sérieux et tantôt comiques. Ces derniers descendaient aux plus basses bouffonneries. Les personnages en étaient couverts d'habits grotesques et de masques ridicules, et nous allons bientôt voir, dans les vicissitudes de ce spectacle, un trait singulier de la destinée des arts et des inventions humaines.

Les pantomimes lui durent leur origine. Ils se détachèrent des mimes, comme ceux-ci s'étaient détachés du chœur de la tragédie et de la comédie. La gesticulation et la danse étaient leur seul langage. Le plaisir des yeux est sans doute moins vif que ceux de l'esprit et de l'ame, pour quiconque peut goûter également les uns et les autres; mais il faut bien reconnaître que beaucoup plus d'hommes sont susceptibles du premier de ces plaisirs que des seconds, en voyant que partout où la pantomime s'est montrée en concurrence avec la tragédie et la comédie, elle a toujours attiré les applaudissements et la foule, et fait regarder froidement, ou même déserter les autres spectacles.

Jamais acteur n'avait excité autant d'ivresse que les deux fameux pantomimes, Pilade et Bathylle, en excitèrent à Rome sous Auguste. « Cet habile politique, dit le *Quadrio* (1), pour amollir par des spectacles et des divertissements l'ame de ceux qui soupiraient après la liberté perdue, et pour se montrer en même temps populaire et affable, en jouissant des mêmes plaisirs que le peuple, voyant le goût extraordinaire que les Romains avaient pour la pantomime, crut devoir encourager cet art de tout son pouvoir. » Il se servit pour cet objet de Pilade d'Alexandrie, qui excellait dans les sujets tragiques, et du cilicien Bathylle, favori très suspect du voluptueux Mécène, et pantomime inimitable dans le comique et le bouffon. Tous deux firent école, et eurent bientôt des élèves qui rivalisèrent avec eux. Leur faste et leur crédit s'augmentèrent, au point que, selon le témoignage de Sénèque (2), leur maison ne désemplissait pas de chevaliers et même de sénateurs, qui allaient leur faire la cour. Gonflés d'orgueil, comme il arrive toujours à gens de cette espèce, ils forcèrent enfin Auguste lui-même à sévir contre eux; il exila de Rome et de l'Italie entière son cher Pilade, et fit fouetter publique-

(1) *Storia e ragione d'ogni poesia*, t. V, p. 256.
(2) *Natural. Quæst.*, l. VII, c. 32.

ment, dans la cour de son palais, Hylas, élève et rival de ce danseur.

Tibère, étourdi du bruit que les pantomimes faisaient à Rome, où le peuple se divisait pour eux en factions contraires et troublait la tranquillité publique, ou plutôt la sienne, les bannit, par un décret, de Rome et de l'Italie; mais le peuple se révolta contre ce décret, soutint son spectacle favori, et l'empereur fut obligé de se réduire à défendre à tout sénateur d'entrer désormais dans la maison d'un pantomime. Chassés plusieurs fois sous les empereurs, par des raisons politiques, ils le furent aussi par respect pour les mœurs, qu'outrageaient souvent l'obscénité de leurs gestes et leurs représentations lascives. Ils reparaissaient cependant toujours; ils eurent même l'art de se maintenir quelque temps aprés l'irruption des barbares. Cassiodore nous apprend que sous Théodoric ils avaient encore quelque vogue à Rome (1); et ils subsistèrent vraisemblablement à Constantinople (2) jusqu'au moment où tous les arts y tombèrent sous le glaive des Turcs, avec l'empire d'Orient.

Les mimes eurent une fortune moins brillante; mais ils durèrent plus long-temps, ou plutôt, et

(1) *Epist. var.*, l. I, ep. 20.

(2) On en trouve la preuve dans plusieurs épigrammes de l'*Anthologie*.

c'est là cette singularité bien remarquable que j'ai annoncée, ils ne cessèrent point d'exister, et ils durent encore. Les sales et grossières bouffonneries auxquelles ils se livrèrent les firent promptement tomber dans le mépris. Dans leurs jeux, ils se donnaient des coups, des soufflets; ils en recevaient même souvent des particuliers qui les payaient, pour faire rire à la fin des repas ou dans les fêtes. Quelques-uns mettaient tout leur esprit à contrefaire les imbécilles et les stupides. Leurs habits étaient misérables, et cousus de mille petites pièces de diverses couleurs. Ils se noircissaient le visage avec de la suie: leur chaussure était toute plate (1), ou même ils avaient les pieds nus, circonstance avilissante dans un temps où les acteurs tragiques chaussaient le cothurne, et les comiques le brodequin.

Ce n'est pas qu'ils fussent tous ainsi. Quelques-uns conservèrent assez long-temps le caractère sérieux et décent qu'ils avaient eu d'abord; mais sous les empereurs, ils furent à peu près tous de niveau et aussi avilis les uns que les autres. Leurs pièces, qui étaient dès l'origine librement écrites en vers, le furent ensuite en prose, et même ne furent plus écrites, mais improvisées. Leur chef ou archimime en faisait le plan ou le *canevas*, l'écrivait et en distribuait les rôles. A la représen-

(1) D'où leur vint le titre de *planipedes*.

tation, c'était à qui des acteurs mettrait dans le dialogue plus de plaisanteries, dans son jeu plus de grimaces, de gestes et de postures capables d'exciter le rire: du reste, chacun jouait son rôle à sa fantaisie, sans autre attention que de se conformer au plan général dressé par le chef, et sans autre étude préparatoire que la lecture du *canevas*.

Moins ce genre de spectacle avait de mérite littéraire, plus il lui fut aisé de se maintenir dans la décadence de la langue et de toutes les parties de la littérature latine. En se conformant au goût du peuple à mesure que ce goût se corrompait, les mimes survécurent à la tragédie, à la comédie, à tous les autres arts. Au sixième siècle, sous Théodoric, ils existaient à Rome aussi bien que les pantomimes. Ils y restèrent après lui. *Riccoboni*, dans son *Histoire du théâtre italien* (1), établit avec vraisemblance qu'ils se conservèrent en Italie jusqu'au temps de S. Thomas, c'est-à-dire au treizieme siècle, et que c'est d'eux que ce grand docteur veut parler quand il examine si l'on peut exercer sans péché l'art des histrions (2). Ces histrions ou mimes étaient sans doute chrétiens; toute l'Italie l'était alors, et il est à croire que leurs pièces et leur jeu s'étaient

(1) Paris, 1728, gr. in-8°., c. III, p. 21.

(2) *Histrionatûs ars*. Voy. ibid., p. 23 et suiv.

beaucoup épurés, puisque le docteur angélique, moins rigide que la plupart des pères de l'Église, décide que l'on peut exercer cet art en sûreté de conscience.

Le *Quadrio*, qui ne cite point *Riccoboni*, adopte son opinion, emploie toutes ses preuves, et ne fait que les développer (1). Il pense comme lui qu'à travers tant de révolutions et tant de siècles, les mimes se sont perpétués en Italie, avec leurs pièces improvisées et non écrites, et leurs costumes bizarres, dont l'un est visiblement celui d'Arlequin; sa chaussure plate est la leur, et son masque noir a remplacé la suie dont les anciens mimes se barbouillaient le visage. Les autres personnages mimiques, le Scapin, qui est aussi un Bergamasque, le docteur Bolonois, le Pantalon vénitien, furent introduits à différentes époques, à mesure que les divers dialectes italiens se formaient, se distinguaient les uns des autres, et que chacun des petits états qui les parlaient prenait des habitudes, des mœurs et des ridicules particuliers. Ces mimes, contenus quelque temps dans les bornes d'une certaine décence, n'en gardaient pas moins leur débit grotesque, leurs attitudes bouffonnes et leurs gestes souvent obscènes. Quand les Mystères et les Représentations sacrées prirent cours, ils les jouaient à leur manière et dans les

(1) *Ub. supr.*, t. V, p. 206 et suiv.

églises mêmes. Les prêtres se mêlaient avec eux, farçaient avec eux et comme eux. Vers le milieu du quinzième siècle, un saint archevêque de Florence (1), scandalisé des bouffonneries, des paroles et des gestes dont ces représentations étaient accompagnées, et des masques que portaient les acteurs, ne voulut plus permettre qu'on les donnât dans les églises, et défendit aux prêtres d'y jouer, quelque part que ce fût (2).

Vers la fin de ce même siècle, et au commencement du seizième, à la renaissance de la comédie régulière en Italie, les mimes continuèrent d'exercer leur art, et le gardèrent dans toute son originalité primitive, en rivalité avec le spectacle nouveau. Tandis que des réunions d'hommes instruits et bien élevés amusaient des spectateurs choisis, par ces imitations de la comédie des anciens, les mimes, toujours en possession des applaudissements du peuple, se maintenaient sur les places et sur les théâtres publics. Cette rivalité tourna même à leur profit. Ils apprirent à mettre dans leurs scènes improvisées plus de liaison

---

(1) S. Antonin, nommé archevêque de Florence en 1446.

(2) Le *Quadrio* traduit ainsi en italien (t. V, p. 207) le texte latin de ce bon archevêque, tiré de sa *Somme théologique*, part. III, tit. 8, ch. 4 : *Perchè le rappresentazioni, che si fann' oggi di cose spirituali, sono con molte buffonerie mescolate, con detti o salti irrisorii, e con maschere, perciò non si debbono esse far nelle chiese; nè da cherici in alcun modo.*

et plus d'art; une intrigue mieux conduite dans leurs canevas et dans leurs plans. Le chef d'une de ces troupes errantes, le fameux *Flaminio Scala*, emprunta de la comédie régulière tout ce qui ne dénaturait pas la sienne. Il rétablit l'usage d'écrire le plan des pièces et le sujet des scènes; et il est le premier qui les ait fait imprimer. Il mit dans ses inventions beaucoup de fécondité, d'esprit et même de génie. Secondé par des acteurs pleins de feu, de naturel et excellents improvisateurs, il laissa loin derrière lui toutes les autres compagnies et tous les autres auteurs mimiques; mais la corruption des mœurs publiques, qui était excessive dans ce siècle, l'entraîna, lui et ses acteurs, au-delà de toutes les bornes. Le dialogue de leurs pièces, toujours piquantes et ingénieuses, devint un tissu d'obscénités les plus grossières et de licences de tout genre. L'autorité fut obligée d'intervenir, pour en arrêter le cours. Le célèbre archevêque de Milan, Charles Borromée, porta contre eux un décret sévère; mais ce qu'il fit ensuite prouve qu'il ne voulait que réprimer les excès. Il était trop éclairé pour vouloir frapper l'art lui-même en corrigeant les abus; et sa conduite en cette circonstance est la condamnation la plus évidente de ces indiscrets zélateurs, qui proscrivent, sans distinction, les farces des tréteaux et les plus nobles spectacles.

Le gouverneur de Milan ayant fait venir une

de ces troupes de mimes, ils se livrèrent, dès la première représentation, à leur licence accoutumée. Le gouverneur, averti du décret de l'archevêque, les congédia sur-le-champ. Ce fut à l'archevêque lui-même qu'ils eurent recours. Il les reçut avec bonté, les écouta et leur permit de rouvrir leur spectacle, mais à condition qu'il saurait toujours quelle pièce ils devraient représenter, et que les canevas en seraient examinés par un censeur qu'il chargerait de cet emploi. Long-temps après, il existait encore à Milan de ces canevas apostillés par S. Charles Borromée lui-même (1); et l'on voit dans la bibliothèque Ambroisienne une pièce qui prouve que ce savant et saint prélat désignait au gouvernement ceux à qui devait être confiée cette censure (2).

Ainsi, pendant tout le seizième siècle et au commencement du dix-septième, le théâtre italien fut partagé en deux classes de représentations comiques, dont les unes avaient pour acteurs des comédiens mercenaires et masqués, qui en improvisaient les scènes; les autres étaient des

(1) Voyez *Riccoboni*, *Hist. du th. ital.*, c. VI, p. 58, 59.

(2) « Mon ami (*Angelo Costantini*) a cherché dans la bibliothèque ambroisienne, et parmi les manuscrits, il en a trouvé un qui rapporte que S. Charles Borromée avait obtenu du gouvernement que les canevas des comédies, avant d'être représentés sur la scène, seraient examinés par le prévôt de S. Barnaba. » (*Riccoboni*, *loc. cit.*, p. 60; le *Quadrio*, *ub. supr.*, p. 209.)

pièces régulières, soit en vers, soit en prose, jouées par des académiciens et des amateurs. Dans le courant du dix-septième siècle, temps de gloire pour la France et de décadence pour l'Italie, la comédie mimique recommença à prendre le dessus; les poètes préférèrent cette manière expéditive d'écrire de simples canevas; ils s'attachèrent à des troupes ambulantes qu'ils alimentaient de leurs plans. Bientôt les drames espagnols, le *Samson*, le *Conbidado di Pietra*, que nous appelons en France *le Festin de Pierre*, et d'autres prétendues tragi-comédies devinrent la proie de ces sortes de comédiens, qui les entremêlèrent de leurs jeux et de leurs bouffonneries. C'est de ces productions monstrueuses et de ces extravagances que d'Aubignac, St. Evremond et d'autres critiques français ont parlé (1); c'est là ce qu'ils ont pris pour la comédie et pour la tragédie italiennes. Nous avons vu combien ils étaient loin de la vérité relativement à la tragédie; laissant maintenant à part, et leur faux jugement sur la comédie, et le spectacle mimique, qui fut la source de leur erreur, voyons quel fut, pendant le seizième siècle, le sort de la comédie régulière.

Si l'on veut remonter jusqu'à la première origine de la comédie moderne en Italie, qu'on attribue, sans trop de fondement, aux Troubadours

---

(1) Voy. les 5 premières pages de ce volume.

provençaux (1), on se trouve engagé dans des recherches sans fin et presque sans fruit. Quelles étaient au douzième siècle ces comédies des Troubadours? on l'ignore complètement; et comme il n'en est resté aucune dans ce qui s'est conservé de leurs poésies, on est réduit à se perdre en conjectures. On les appelait, non des comédies, mais des *farces;* fort bien, mais qu'était-ce précisément que ces farces, et qu'entendait-on par ce mot? on ne le sait pas davantage. Le premier poète italien qui se servit du mot *comédie*, est le Dante, et l'on sait à combien de dissertations a donné lieu ce nom singulier dont il fit choix, pour son poëme de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis (2). Boccace intitula aussi comédie son *Admète*, espèce de roman mêlé de prose et de vers; mais quelque sens précis que ces deux grands hommes aient voulu donner à ce mot, on ne le voit plus, depuis le quatorzième siècle, employé dans la même acception.

(1) On raconte que Gaucelm Faidit, forcé par la nécessité à descendre du rang de troubadour à celui de jongleur ou *giugliare*, erra plus de vingt ans avec sa femme, Guillelmine de Soliers, en récitant des comédies et des tragédies; qu'après l'avoir perdue, il se retira chez Boniface, marquis de Montferrat, et que là, entre autres comédies, il en publia une intitulée l'*Heregia dels Preyres*, que le marquis fit représenter dans ses terres. (Voy. Nostradamus, *Hist. des Poètes provençaux.*) Mais il n'est nullement sûr qu'on entendît alors par le mot *comédie*, ce qu'on entend aujourd'hui.

(2) Voy. ci-dessus, t. I, p. 483.

L'ardeur que l'on eut dans le quinzième pour l'étude de la langue et des auteurs grecs, ne se porta pas moins sur ce qui nous reste de leurs comédies, que sur les autres parties de la littérature grecque. On étudia, autrement et mieux qu'on n'avait fait, les auteurs latins; et les comédies de Plaute et de Térence devinrent des modèles qu'on s'efforça d'imiter. A Rome, à Florence, à Ferrare, on représenta plusieurs de leurs pièces, soit en latin même, soit traduites en langue vulgaire. Bientôt on essaya d'ourdir et de dialoguer comme eux des intrigues nouvelles, et de mettre sur la scène des caractères et des aventures modernes, assaisonnées de tout le sel de la comédie antique.

L'académie des *Rozzi* de Sienne donna le premier signal de cette nouveauté. Ces académiciens employaient souvent dans leurs pièces le langage populaire, les proverbes, les jeux de mots licencieux usités parmi le peuple siennois. Leurs représentations eurent un succès prodigieux. Ce succès fit du bruit en Italie. Nous les avons vus précédemment appelés à Rome par Léon X (1), amusant par leurs représentations gaies et licencieuses ce bon pape et ses cardinaux. Nous avons vu en même temps (2) ce qu'était ce sacré col-

(1) T. IV, p. 22 et 23.

(2) *Ibid.*, p. 21.

lége, qui ressemblait tant à une cour profane, mais à une cour aimable et magnifique; nous y avons distingué le cardinal *Bibbiena*, nourrissant dans le souverain pontife le goût de ces joyeux spectacles, faisant représenter devant lui sa comédie de la *Calandria*, supérieure, du côté de l'art, à ces premiers essais des académiciens de Sienne, et non moins libre quant aux mœurs. C'est à lui qu'on attribue la gloire d'avoir composé le premier une comédie italienne, à l'imitation et selon les règles des anciens. Les deux premières comédies de l'Arioste (1) et la *Mandragore* de Machiavel, peuvent bien avoir été faites, les unes à Ferrare, l'autre à Florence, avant que la *Calandria* le fût à *Urbino* ou à Rome; mais cela est fort incertain, et dans cette incertitude on ne risque rien, sur un fait de cette nature, à suivre la tradition la plus commune.

Bernardo Divizio était né de parents obscurs, le 4 août 1470, à *Bibbiena* dans le Casentin; et c'est du lieu de sa naissance qu'il prit son nom, quand il fallut qu'il en eût un dans le monde. Son frère (2), qui était un des secrétaires de Laurent-le-Magnifique, le fit entrer dans cette illustre maison, et l'attacha particulièrement au service de Jean de Médicis, bientôt après cardinal, et qu'il

(1) *La Cassaria* et *i Suppositi.*

(2) *Pietro Divizio.*

contribua depuis à faire devenir pape. Dans les orages qui s'élevèrent contre les Médicis, il leur montra une fidélité à toute épreuve. Il accompagna le cardinal Jean dans son exil, dans tous ses voyages, et le suivit aussi à Rome quand il fut permis au cardinal d'y reparaître, après la mort d'Alexandre VI. Le *Bibbiena* sut se rendre agréable à Jules II. Employé par ce pontife, en même temps que par le cardinal de Médicis, dans des affaires importantes et difficiles, il satisfit à tout avec autant de dextérité que de bonheur.

Au milieu de ces graves occupations, les agréments de son esprit, la facilité de son caractère, et son goût pour le plaisir, lui procuraient des distractions agréables, et il savait très bien allier, comme le dit naïvement Tiraboschi, le travail et l'amour (1); on en trouve en effet la preuve dans plusieurs lettres du *Bembo* (2). Il est assez curieux d'y voir comment ces deux futurs cardinaux traitaient leurs affaires de cœur, se recommandaient surtout le secret, et de peur d'accident, ne parlaient que sous des noms supposés de leurs galanteries et de celles des autres.

Le conclave qui se tint après la mort de Jules II offrit au *Bibbiena* l'occasion de déployer son adresse et toutes les ressources de son esprit. Le

(1) *Seppe accopiare alle fatiche gli amori.* (*Stor. della Let. ital.*, t. VII, part. III, p. 143.)

(2) *Let. del Bembo*, vol. III, l. I, ann. 1505—1508.

cardinal Jean avait pour appui ses qualités personnelles, la puissance et les richesses de sa famille; mais il avait contre lui son âge, qui n'était que de trente-six ans. Le *Bibbiena*, son secrétaire intime, enfermé avec lui au conclave, trouva, dit-on, le moyen de détruire cette objection; il avoua en confidence à chacun des conclavistes que son patron avait une maladie secrète qui ne lui laissait que peu de temps à vivre (1). Quoi qu'il en soit de ce bruit, adopté par quelques historiens et rejeté par d'autres, et quels que fussent les services que le *Bibbiena* lui avait rendus,

---

(1) J'ai renvoyé, comme je le devais, à l'histoire politique, ce qui regarde cette élection (voyez t. IV, p. 10, note 4), et j'ai cité, contre le témoignage de plusieurs historiens, celui de Guichardin, allégué par *Fabroni*. Je ne dois cependant pas dissimuler que l'évêque Paul Jove, auteur contemporain, qui devait sa fortune à Léon X et qui a écrit son histoire, rejette, par une autre raison, l'intervention du *Bibbiena*. L'accident, tel qu'il le rapporte, n'en avait pas besoin. *Fuere qui existimarent vel ob id seniores ad ferenda suffragia facilius accessisse, quod pridie disrupto eo abscessu qui sedem occuparat, tanto fetore ex profluente sanie totum comitium implevisset, ut tanquam à mortiferâ tabe infectus, non diù supervicturus esse vel medicorum testimonio crederetur.* (*Vita Leonis X*, l. III.) Je dois ajouter que Tiraboschi, écrivain aussi réservé que judicieux, sans s'expliquer sur le moyen dont *Bibbiena* se servit, dit positivement que dans ce conclave il contribua puissamment à l'élection de Léon X, particulièrement en faisant croire que son patron, quoiqu'il ne fût âgé que de trente-six ans, n'avait pourtant pas long-temps à vivre. t. VII, *loc. cit.*

Léon X ne fut point ingrat; il le fit d'abord trésorier, et peu de temps après cardinal (1).

L'exaltation du *Bibbiena* et la faveur dont il jouit auprès du pape, le mirent en état de satisfaire ses goûts splendides et généreux. Les lettres qu'il avait toujours chéries et cultivées, les beaux arts qu'il aimait passionnément n'eurent point de plus zélé protecteur. Il joignit à son admiration pour le grand Raphaël une amitié particulière, et il lui aurait donné sa nièce en mariage si la mort prématurée de ce premier des peintres n'eût rompu son projet. Le nouveau cardinal ne négligea point, pour soutenir son crédit, de contribuer aux amusements du pontife par son talent pour la raillerie, et plus encore par son génie pour la poésie comique, et par son propre goût pour les spectacles (2). Sa *Calandria* avait été jouée plusieurs années auparavant, à la cour du duc d'Urbin, avec une grande magnificence. On doit penser que la représentation de cette pièce à Rome, en présence du pape, ne fut pas moins magnifique ; ce fut dans une fête donnée au palais du Vatican à Isabelle d'Este, princesse de Mantoue (3). Balthazar *Peruzzi*,

(1) Le 23 septembre 1513.

(2) Voyez ci-dessus, t. IV, p. 22 et 23.

(3) Tiraboschi établit fort bien, 1°. qu'*Apostolo Zeno* s'est trompé, en disant que la *Calandria* avait été d'abord représentée à Rome, ensuite à Mantoue, puis de rechef à Rome devant la mar-

peintre et architecte célèbre, en fit les décorations, et c'était, selon Vasari, ce qu'il avait fait encore de plus grand et de plus beau (1).

Léon X n'en continuait pas moins d'employer le *Bibbiena* dans les affaires les plus sérieuses. Dans la guerre avec le duc d'Urbin, il le créa légat et commandant en chef des armes pontificales; et le cardinal termina cette affaire selon les intentions du pape, c'est-à-dire, que le malheureux duc, attaqué sous les prétextes les plus frivoles, fut déclaré déchu de ses états, et que son duché, au lieu d'être réuni aux états de l'Église, tant de fois accrus par de semblables moyens, fut donné par le pape à son neveu Laurent de Médicis (2) qui n'en devait pas jouir long-temps (3). Le *Bibbiena* fut ensuite envoyé

---

quise de Mantoue, et définitivement à Urbin; 2°. qu'elle le fut d'abord à Urbin avant 1508, au moment où elle était à peine achevée, ce qu'il prouve par une lettre de Balthazar *Castiglione*, datée de cette cour (*Castigl. Lettere*, t. I, p. 156, etc.); 3°. que ce fut la seconde représentation qui fut donnée à Rome devant la princesse de Mantoue, au temps et en présence de Léon X, etc. (*Ub. supr.*, p. 144 et 145.)

(1) *Quando si recitò al detto papa Leone la Calandra commedia del cardinale di Bibbiena, fece Baldassare l'apparato e la prospettiva, che non fu manco bella, anzi più assai che quella che aveva altra volta fatto. Vite de' Pittori*, l. III; *Vita di Baldassare Peruzzi.*

(2) Muratori, *Annal. d'Ital.*, ann. 1516.

(3) Il mourut en 1518, des suites de ses débauches (Voyez ci-

légat en France (1) pour engager le roi dans cette croisade contre les Turcs, qui n'eut d'autre issue que de fournir, par la contribution pieuse de tous les princes chrétiens, de nouveaux fonds aux prodigalités du pontife.

Le cardinal *Bibbiena* revint en Italie vers la fin de 1519; et lorsqu'il espérait encore un nouvel accroissement de fortune et de nouveaux honneurs, il fut enlevé par une mort imprévue (2). Quelques historiens ont prétendu qu'une ambition démesurée lui avait fait oublier les bienfaits de Léon X, qu'il avait conspiré contre lui, et que Léon en étant instruit, l'avait fait empoisonner secrètement. Paul Jove rapporte seulement que le *Bibbiena* aspirait au pontificat, dans le cas où Léon viendrait à mourir, qu'il avait même à cet égard la parole de François Ier., et que le pape l'ayant su, se mit publiquement dans une si grande colère, que *Bibbiena*, peu de temps après, surpris par un mal subit, et voyant que les remèdes les plus efficaces ne le soulageaient point, crut qu'on l'avait empoisonné (3). Un autre auteur (4) raconte que le corps ayant été ouvert, on trouva

dessus, t. IV, p. 44, note); mais le duc François-Marie ne recouvra son duché qu'en 1522, après la mort de Léon X.

(1) En 1518.

(2) 9 novembre 1520.

(3) Éloge de *Bernardo da Bibbiena*.

(4) Pâris de Grassis, *Diarium*, cité par Hossman, dans sa *Nova collectio Script.*, vol. I, p. 441.

des traces de poison dans les entrailles. Tiraboschi n'adopte point cette opinion (1), mais, fondé sur cette seule considération morale, que si le S. Père s'était défait du *Bibbiena* par cette voie secrète, il eût défendu qu'on l'ouvrît après sa mort. Cela est vrai; mais il est malheureux qu'un esprit si juste n'ait pu trouver d'autre raison pour douter de ce dénoûment tragique. Disons même qu'on ne reconnaît point cette justesse dans l'opinion qu'il dit être la sienne. Il croit que le *Bibbiena* ne fut coupable que du désir ambitieux et peu sage de cette dignité suprême, et que le poison dont il mourut ne fut autre chose que le regret d'avoir encouru la disgrâce et l'indignation du pontife (2). Quoi qu'il en soit, le projet qu'eut *Bibbiena* de parvenir à la thiare ne paraît du moins pas douteux, et cela manqua seul à son heureuse étoile.

La *Calandria* est à peu près tout ce qui nous reste de son auteur (3). Cette comédie prend son titre du nom de *Calandro*, personnage ridicule de la pièce. Je ne puis donner ici qu'une légère idée du sujet, de l'intrigue et de quelques situations comiques. La différence des temps est telle,

---

(1) *Ubi suprà*, p. 144.

(2) *Ibidem.*

(3) Le chanoine *Bandini* cite de plus des Lettres, des *Rime* et d'autres opuscules, dont il donne le catalogue dans son ouvrage intitulé *il Bibbiena, ossia il ministro di stato*, etc., publié à Livourne en 1758.

les progrès de la sociabilité, des lumières, et de cette immorale philosophie, ont tellement dépravé les mœurs, que je puis à peine aujourd'hui, dans un cercle de gens du monde (1), laisser entrevoir certaines choses qui, récitées en toutes lettres, et qui plus est, mises en action par le jeu de la scène, faisaient alors pâmer de rire un pape et tous ses cardinaux.

Lidio et *Santilla*, deux jumeaux de différent sexe, se ressemblent si parfaitement, qu'on ne peut les distinguer l'un de l'autre. Ils étaient nés à Modon, ville de Morée, qui a été saccagée par les Turcs. *Lidio* s'est échappé avec un seul domestique; il est passé en Italie, a fait ses études à Bologne, et ayant appris que sa sœur, qu'il avait crue morte, vivait encore, il est venu à Rome pour commencer à la chercher. Il y devient amoureux d'une femme nommée Fulvie, dont l'imbécille *Calandro* est le mari. Le valet de *Lidio* s'introduit auprès du bon homme, entre à son service, lie l'intrigue entre *Lidio* et Fulvie, déguise en fille son jeune maître, sous le nom de *Santilla* sa sœur, lui donne accès dans la maison, et déjà depuis quelques mois, les choses vont à la satisfaction commune, aux dépens et presque sous les yeux de *Calandro*, qui ne se doute de rien. Il s'en doute si peu, qu'il lui prend tout à coup

(1) A l'Athénée de Paris, en 1806.

fantaisie d'être amoureux fou de cette jeune *Santilla*, qui vient si souvent voir Fulvie, c'est-à-dire, de *Lidio*, qu'il prend pour une jolie fille; en un mot, d'être amoureux de l'amant de sa femme.

Cependant, la véritable *Santilla* est vivante. Lors de la destruction de sa ville natale, sa nourrice et un fidèle domestique l'ont déguisée en homme, sous le nom de son frère, que l'on croit tué par les Turcs. Ils se sont embarqués avec elle; ils ont été pris sur mer, faits esclaves et rachetés tous trois par un riche marchand Florentin, nommé *Perillo*, qui est venu s'établir avec eux à Rome, tout près de la maison de *Calandro*. *Perillo* est si content du faux *Lidio*, son jeune commis, qu'il veut lui donner sa fille en mariage. Le véritable *Lidio* n'a point paru depuis plusieurs jours chez Fulvie, dans la crainte qu'on ne découvrît enfin leurs amours. Fulvie est impatiente; elle aime avec ardeur; elle craint qu'il ne se soit refroidi pour elle, et veut absolument le voir. Un fourbe de magicien se charge de le lui ramener, habillé en femme, comme à l'ordinaire. Il trouve le faux *Lidio* ou *Santilla* vêtue en homme, comme elle l'est toujours, et fort embarrassée de l'empressement de *Perillo* à faire d'elle son gendre. Le magicien la prenant pour son frère, lui fait la commission de Fulvie. *Santilla* trouve plaisant de courir cette aventure; mais il faut des habits de femme; sa nourrice lui

en fournira, et la voilà décidée à se rendre en bonne fortune chez une femme, et sous les habits de son sexe. D'un autre côté, Fulvie ne voyant point venir celui qu'elle aime, perd patience, se déguise en homme, pour l'aller chercher sans être reconnue, et s'en va le trouver à sa maison.

Pendant ce temps-là, *Calandro*, décidément épris de *Lidio* qu'il prend pour *Santilla*, se confie à *Fessenio*, son valet, qui est celui de *Lidio* même. *Fessenio* lui promet de le faire jouir de ses amours. Il faudra seulement, par discrétion, qu'il se fasse porter dans un coffre bien fermé. — Mais si le coffre est trop petit? — Qu'importe? on vous y mettra par morceaux. — Comment, par morceaux! — Oui, sans doute; il n'y a rien de plus facile; c'est ainsi qu'on voyage sur mer. Croyez-vous que sans cela tant de monde pourrait tenir dans un vaisseau? On coupe les bras, les jambes, tous les membres des passagers; on les met en magasin. Arrivés au port, chacun reprend ses membres, les replace et s'en va à ses affaires; tout cela par le moyen d'un seul mot. — Et ce mot, quel est-il? — *Ambracacullac*. Il n'y a qu'à le bien prononcer; pas un membre ne manque à se remettre en place.

La leçon sur la prononciation du mot *Ambracacullac* forme un jeu de théâtre. *Calandro* renverse ce mot baroque et le retourne dans tous les sens. *Fessenio*, en le faisant épeler, lui secoue

rudement le bras à chaque syllabe; à la fin, *Calandro* jette un cri. Tout est perdu, lui dit *Fessenio;* en criant ainsi, vous avez rompu l'enchantement. *Calandro* regrette de ne s'être pas laissé disloquer le bras. Comment faire pour réparer sa faute? La réponse de *Fessenio* est d'une simplicité vraiment comique. Je prendrai, dit-il, un coffre si grand, que vous y entrerez tout entier.

Calandro, dans une autre scène, élève une autre difficulté. Faudra-t-il qu'il reste dans ce coffre, éveillé ou endormi?—Ni l'un ni l'autre; à cheval, on est éveillé; dans les rues, on marche; à table, on mange; sur les bancs, on est assis; dans les lits, on dort; dans les coffres, on meurt. —Comment, on meurt!—Oui, on meurt, vous dis-je.—Peste! cela ne vaut rien.—Etes-vous mort quelquefois?—Non pas, que je sache.—Comment savez-vous donc que cela ne vaut rien, si vous n'êtes jamais mort?—Et toi, t'est-il arrivé de mourir?—Moi! un millier de fois dans ma vie.—Est-ce un grand mal?—Comme de dormir.—Il faudra donc que je meure?—Oui, quand vous serez dans le coffre.—Et comment fait-on pour mourir?—C'est une bagatelle; on ferme les yeux, on plie les bras, on croise les mains, on se tient coi, on ne voit, on n'entend rien de ce qui se fait ou se dit autour de vous.—J'entends; mais le difficile, c'est de revivre ensuite.—Oui, c'est en effet un des plus grands et des plus beaux

secrets du monde, et qui n'est presque su de personne. Je vous le dirai cependant, si vous voulez me jurer de n'en parler à qui que ce soit. — Eh bien! je te jure de ne le jamais dire à personne; si tu veux, je ne me le dirai pas à moi-même. — Ah! je vous permets de vous le dire; mais seulement à une oreille, et non pas à l'autre. — Voyons, voyons. — Vous savez, mon cher maître, qu'il n'y a d'autre différence entre un vivant et un mort, sinon que l'un peut se mouvoir et l'autre non. Voici donc tout ce qu'il faut faire : le visage tourné vers le ciel, on crache en l'air; on fait ensuite une secousse de tout le corps; on ouvre les yeux, on remue les membres; alors la mort s'en va, et l'on revient à la vie. Soyez bien sûr qu'en s'y prenant ainsi, on ne reste jamais tout-à-fait mort.

Calandro trouve très commode de mourir et de revivre à volonté; mais pour être plus sûr de son fait, il veut s'essayer à l'un et à l'autre. Il fait une répétition plaisante, sous la direction de *Fessenio*. Enfin, il s'agit d'en venir à l'exécution; tout est préparé; *Lidio* est prévenu. On tient prête une courtisane qui doit se glisser à la place de *Lidio*, sous le nom de *Santilla*, et que l'on a payée pour recevoir les caresses de *Calandro* et pour se bien moquer de lui. Il est enfermé dans son coffre, et porté sur les épaules d'un porte-faix. Des commis de la douane l'ar-

rêtent, demandent ce qui est dedans. Scène comique entre les commis, le porte-faix, la courtisane, et *Fessenio* qui se moque d'eux tous. Pour en finir, il avoue que ce qui est là, dans le coffre, c'est un mort. Des commis veulent le voir; on descend le coffre; on l'ouvre; on trouve *Calandro* sans mouvement. — Et pourquoi, dit un commis, porter ce mort dans un coffre? — C'est qu'il est mort de la peste. — De la peste! et moi qui l'ai touché! — Tant pis pour toi. — Et où le portez-vous? — Nous allons le jeter, coffre et tout, dans la rivière. — Holà! holà! s'écrie *Calandro*, en se levant et sortant du coffre, me noyer! me jeter dans la rivière! ah! coquins! je ne suis pas mort. A ce cri, à cette apparition, le porte-faix, les sbirres, la courtisane, tout s'enfuit. *Calandro* se met d'abord en colère, et veut battre *Fessenio*, qui l'apaise en lui jurant que ce qu'il en a fait n'était que pour l'empêcher d'être confisqué à la douane. — Mais quelle était, demande *Calandro*, cette femme que j'ai vue s'enfuir à toutes jambes? — C'est la Mort qui était avec vous dans le coffre. — Avec moi? — Oui, avec vous. — Oh! oh! cependant je ne l'ai pas vue. — Je le crois bien. Vous ne voyez pas non plus le sommeil quand vous dormez, ni la soif quand vous buvez, ni la faim quand vous mangez; et, si vous voulez être de bonne foi, maintenant même que vous vivez, vous ne voyez pas la vie; elle est pourtant

avec vous. — Certainement non, je ne la vois pas. — Eh bien, c'est tout de même; quand on meurt, on ne voit pas la mort.

Calandro trouve cela très clair; mais ce qui l'embarrasse, c'est de savoir comment, n'étant plus dans son coffre, il pourra se rendre chez *Santilla* qui l'attend. — Cela est aisé, répond *Fessenio*, si vous voulez vous donner un peu de peine. En deux mots, c'est vous qui serez le porte-faix. Vous êtes si mal vêtu, et pour avoir été mort quelque temps, vous êtes si changé de visage qu'on ne vous reconnaîtra pas. Je me présenterai comme le menuisier qui a fait le coffre, et qui le fait apporter à *Santilla;* elle est intelligente, et comprendra tout au premier mot; ce sera comme si vous vous étiez apporté vous-même dans le coffre, et je vous laisserai là mener à bien vos petites affaires. Cette idée lui paraît excellente. *Fessenio* l'aide à se charger du coffre, et ils s'en vont. Mais voici bien une autre scène. La femme de *Calandro*, la tendre et passionnée Fulvie, était en habit d'homme chez *Lidio* son amant, quand son mari y arrive, croyant être chez *Santilla*. Instruite par *Lidio*, elle feint d'être venue, ainsi déguisée, pour surprendre son vieux infidèle; elle lui fait des reproches épouvantables, le ramène chez lui comme un prisonnier, et l'enferme.

Le moment vient où la véritable *Santilla* est

convenue de se rendre chez Fulvie. Elle a quitté ses habits d'homme et repris ceux de son sexe. C'est ainsi que *Lidio*, son frère, s'y rendait tous les jours. Fulvie la prend d'abord pour lui; mais l'erreur ne peut pas durer long-temps, et il faut que l'illusion se dissipe. Ici commence un nouvel *imbroglio* moins explicable que le reste. Ce qui fait le mécompte de Fulvie est attribué au magicien; Fulvie s'adresse à lui pour rétablir les choses comme elles étaient auparavant. *Santilla* reprend ses habits d'homme. Les quiproquo se multiplient. Les erreurs de personnes sont prises pour des changements de sexe. Le magicien toujours invoqué ne sait auquel entendre, et l'esprit follet qu'il feint d'employer est à tout moment en défaut. Le frère et la sœur se rencontrent et se reconnaissent enfin. Tout s'explique. *Santilla* engage son frère à épouser la fille de *Perillo* qu'il voulait lui donner, à elle, la prenant pour *Lidio*. Fulvie tirée, à force de ruses, d'un mauvais pas où elle s'était engagée avec le véritable *Lidio*, consent à ce mariage; elle a un fils nommé *Flaminio*, que *Santilla* veut bien accepter pour mari. On se prépare à célébrer les deux noces en même temps; et à l'exception du vieux *Calandro*, le ridicule héros de la pièce, tout le monde est content.

Voilà, du moins à peu près, ce que c'est que cette fameuse *Calandria*, si souvent nommée et citée par les auteurs qui ont parlé de la renais-

12..

sance de la comédie en Europe, mais dont aucun d'eux ne s'est donné la peine de nous faire connaître le sujet, le plan et l'intrigue. On l'appelle tantôt *la Calandria*, et tantôt *la Calandra*. *Calandria* doit être son véritable titre, puisqu'elle contient les aventures et les hauts faits de *Calandro*. Elle fut imprimée peu de temps après la mort du *Bibbiena* (1). Des éditions multipliées en répandirent le succès dans toute l'Italie; ce ne fut point un succès éphémère, et la *Calandria* est encore aujourd'hui l'une des pièces de cet ancien théâtre que les Florentins, amis de la pureté de leur langue, estiment le plus.

Entre les occasions solennelles où elle fut représentée, on ne doit pas oublier l'entrée brillante du roi Henri II et de la reine Catherine de Médicis à Lyon, en 1548 (2). Les Florentins qui avaient des maisons de commerce dans cette ville y firent venir à leurs frais des comédiens d'Italie, pour jouer *la Calandria* devant cette cour ma-

---

(1) *Siena*, 1521, sous le titre de *la Calandria*, et ensuite, *Venezia*, 1522, in-8°., sous le titre de *la Calandra*, ainsi que les suivantes, *Venezia*, 1523, in-12; *Roma*, 1524, in-12 (c'est la première édition selon *Fontanini* dans sa *Bibliothèque*; mais le savant *Apostolo Zeno*, dans ses notes, cite les trois précédentes); *Firenze*, *Giunti*, 1558, in-8°.; *Venezia*, *Giolito*, 1562, in-12, etc.

(2) Le 27 septembre. Henri II revenait du Piémont; la reine était venue au-devant de lui avec toute la cour.

gnifique, qui s'en amusa beaucoup, et ne s'en scandalisa pas (1).

La Calandria ressemble, comme on l'a pu voir, aux comédies de Plaute ; ses *Ménechmes* en ont sans doute donné l'idée, et l'on aperçoit dans quelques endroits des imitations sensibles ; mais des Ménechmes de différent sexe sont encore plus piquants que les siens, et donnent lieu à des scènes plus graveleuses, mais plus vives. Elle est écrite en prose ; l'auteur en dit pour raison, dans son prologue, que les hommes parlent en prose et non en vers. Aristophane, Plaute et Térence pouvaient avoir la même excuse, et ils ont fait leurs pièces en vers. Les meilleurs poètes modernes, et les Français comme les autres, ont, il est vrai, souvent employé la prose dans leurs comédies, et ils ont bien fait, quand elle est bonne ; mais quand ils ont eu le talent et le temps de les écrire en bons vers comiques, tels que ceux du *Tartuffe*, du *Misanthrope*, des *Femmes savantes*, ou du *Joueur*, des *Ménechmes*, du *Légataire*, ou encore du *Menteur*, des *Plaideurs*, du *Mé-*

(1) Brantôme parle d'une tragi-comédie italienne jouée dans ces mêmes fêtes par des comédiens d'Italie, que fit venir à ses frais le cardinal de Ferrare, qui dépensa, pour cette représentation, plus de deux mille écus, et il ne dit rien de *la Calandria*. (Voyez *Vies des Hommes illustres*, t. II, vie de Henri II.) Il est bon d'observer qu'il n'y avait point alors, même en Italie, de tragi-comédie proprement dite.

chant, de la *Métromanie* et de tant d'autres, ils ont fait encore mieux.

Le dialogue de la *Calandria* est généralement très chaud et très animé. Le style est excellent, plein d'une élégance facile et de ces tournures vraiment toscanes, qui ressemblent à l'atticisme des Grecs et à l'urbanité romaine; mais trop souvent gâté par des équivoques, des jeux de mots plus que libres et des crudités que le bon goût réprouve, et qui ne peuvent être justifiées par l'exemple de Plaute, que l'auteur avait évidemment pris pour modèle. Quant aux mœurs, elles y sont aussi mauvaises pour le fonds que pour la forme, et l'on ne peut comprendre que cette comédie ait eu réellement pour spectateurs les souverains et l'élite d'une cour aussi polie que celle d'Urbin, et aussi sainte que dut toujours l'être celle de Rome (1), qu'en se rappelant l'excessive licence de ces temps que connaîtraient fort mal ceux qui en voudraient sérieusement préférer les mœurs aux mœurs très dépravées du nôtre.

Nous avons commencé, comme nous le devions, la revue du théâtre comique italien par cette joyeuse *Calandria*, ouvrage d'un cardinal

(1) Outre les représentations d'Urbin et de Rome, on en cite encore une à Mantoue en 1521, pour cette même princesse Isabelle d'Este, qui avait déjà vu celle de Rome.

qui lui doit toute sa renommée littéraire. Nous nous arrêterons maintenant sur les cinq comédies d'un poète dont elles ne sont ni les seuls ni les premiers titres à la gloire, mais qui obéit, en les esquissant dès sa première jeunesse, à ce génie poétique dont la nature l'avait si richement doué. Il en fit, dans l'âge mûr, l'amusement d'une cour spirituelle et brillante. Elles eurent alors une grande réputation; elles la conservent encore en Italie; mais en France elles n'ont jamais été connues que de nom, ou plutôt on y sait seulement que l'Arioste a fait des comédies. Il est surprenant que cela seul n'ait pas excité plus de curiosité, et que les critiques qui ont prononcé d'une manière si tranchante sur la comédie italienne n'aient pas eu le désir de voir comment l'auteur d'un poëme où, parmi de si grandes et de si belles choses, il y en a de si comiques, avait pu traiter la comédie.

L'Arioste n'avait pas encore fini ses études: il expliquait Plaute et Térence sous son maître Grégoire de Spolète, lorsqu'il fit en prose ses deux premières comédies, *la Cassaria* et *i Suppositi*. C'était en 1494 ou 95 (1); il n'est donc pas douteux que la première idée d'écrire en italien des comédies régulières à l'imitation de ces deux poètes latins lui appartient, *la Calandria* n'ayant

(1) Voyez ci-dessus, t. IV, p. 348.

été composée que dans les six ou huit premières années du seizième siècle. *La Cassaria* est tout-à-fait dans le genre de Plaute, quoique l'idée de plusieurs scènes soit tirée de Térence; et ce qui prouve évidemment le goût de préférence que le jeune Arioste avait pour le premier, c'est que les scènes mêmes qu'il a empruntées du second, sont écrites dans le style de Plaute plus que dans celui de Térence.

On croit communément que ce ne fut qu'environ trente ans après, lorsqu'il revint à Ferrare de sa pénible mission de la *Garfagnana* (1), qu'ayant trouvé toute la cour occupée de comédies et de spectacles, il retoucha ces deux anciennes pièces, qu'il avait oubliées depuis long-temps; mais nous verrons bientôt (2) la preuve que ce fut quinze ou seize ans plus tôt, et que la représentation de la *Cassaria* et des *Suppositi* précéda de quelques années la publication du *Roland furieux*. Quoi qu'il en soit, pensant alors que la comédie, comme la tragédie, et comme tous les autres genres de poésie, doit être en vers, il récrivit les siennes en endécasyllabes, ou vers de onze syllabes, non rimés, et de cette mesure qu'on nomme *versi sdruccioli*, par lesquels il crut pouvoir imiter les vers ïambes des Latins. Il commença par la *Cas*-

(1) *Ub. supr.*, p. 361 et 362.

(2) En parlant du *Negromante*, à la fin.

saria; ainsi nommée parce qu'une caisse fait le nœud de l'intrigue. Le duc en fut si content qu'il fit construire un théâtre magnifique, exprès pour la représenter. Connaissant le goût de l'Arioste pour tous les arts, il lui en confia même les dessins, et voulut qu'il en dirigeât les travaux.

L'intrigue de cette comédie est peu compliquée, mais vive et bien conduite. Crisobule, négociant riche et avare, est parti, le matin même, de Sybaris pour l'île de *Procida*, et a laissé sous la garde d'un domestique fidèle sa maison, pleine de marchandises de toute espèce. Erophile son fils, jeune dissipateur, habite cette maison. Il est amoureux d'une jeune esclave que veut vendre *Lucramo*, un de ces marchands nommés en latin *Lenones*, en italien *Ruffiani*, et qu'on ne sait comment nommer honnêtement en français. Erophile ne sait où prendre de l'argent pour acheter sa chère Eulalie. *Lucramo* a une autre esclave nommée *Corisca*, aimée de *Caridoro*, fils du juge de Sybaris, intime ami d'Erophile, et aussi embarrassé que lui pour l'avoir. *Volpino*, valet d'Erophile, fin renard comme son nom l'indique, et très ressemblant au Dave de l'*Andrienne*, leur a déjà proposé plusieurs moyens qu'ils ont rejetés. Le départ de Crisobule lui donne l'idée d'un autre projet.

Dans la chambre du vieillard, est déposée une caisse remplie du fil d'or le plus fin, appartenant à des marchands florentins qui la lui ont confiée,

en attendant le jugement d'un procès qu'ils ont entre eux. Elle est estimée plus de deux mille ducats. Il n'y a qu'à la donner en gage à *Lucramo* pour les cent ou cent cinquante ducats qu'il veut vendre Eulalie. Mais comment s'emparer de cette caisse? Heureusement, *Nebbia*, ce fidèle domestique du père, à qui il a confié ses clefs, est un vieil imbécille; on lui escamotera facilement la clef de la chambre. *Volpino* connaît un étranger, homme intelligent et sûr, prêt à se rembarquer pour son pays: on le conduira dans cette chambre; on y prendra un habit complet de Crisobule; on en habillera l'étranger, qui fera, sous ce déguisement, porter la caisse chez le marchand d'esclaves.

— Mais c'est se mettre dans de mauvaises affaires; Crisobule reviendra; les florentins redemanderont leur caisse; point d'argent pour la retirer; comment faire? *Volpino* a réponse à tout. Dès que la caisse sera chez *Lucramo*, et qu'il vous aura livré la jeune esclave, vous irez porter plainte chez le juge; vous direz qu'on a volé chez votre père une caisse de grande conséquence; que vous soupçonnez de ce vol un coquin de marchand d'esclaves, votre voisin. Le métier qu'il fait rend tout croyable. Votre ami *Caridoro* vous appuiera auprès du juge son père. On fera une descente chez *Lucramo*; on y trouvera la caisse. Il voudra expliquer comment et pourquoi elle y est. Point

de vraisemblance qu'on lui ait remis pour cent cinquante écus un effet qui en vaut deux mille ; en prison. *Caridoro* s'entendra facilement avec l'officier de justice pour que, dans tout ce tracas, l'autre esclave sa maîtresse lui soit livrée, en attendant le jugement du procès. Ce jugement deviendra ce qu'il pourra. Ou *Lucramo* sera pendu, et il n'aura que ce qu'il a mérité cent fois, ou il sera mis hors de prison, trop heureux d'en être quitte et de laisser *Corisca* entre les mains de *Caridoro*, pour les bons offices que celui-ci feindra de lui rendre auprès de son père.

Cet honnête projet est avidement adopté; l'exécution suit. Tout va bien jusqu'au moment où *Trappola* (c'est le nom de l'étranger), après avoir livré la caisse à *Lucramo*, emmène Eulalie, pour la remettre à Erophile. Alors, il rencontre quatre ou cinq domestiques de la maison, en bonne humeur et décidés à complaire désormais à Erophile, même aux dépens et contre les ordres de son père. Ils reconnaissent Eulalie qu'ils savent être sa maîtresse. Ils croient que l'étranger vient de l'acheter pour son compte : ils veulent faire leur cour à leur jeune maître, tombent sur *Trappola*, le battent, lui arrachent l'esclave, et dans la crainte de compromettre Erophile en la faisant entrer dans la maison, ils vont la conduire chez un jeune homme de ses amis. L'idée de cette scène est neuve et originale. Erophile y perd sa

maîtresse par les moyens mêmes qui devaient la remettre entre ses mains; l'exécution en est vive, pleine de mouvement, de gaîté, de chaleur; c'est de la véritable comédie.

Trappola vient avouer sa mésaventure à Erophile. Il ne connaît aucun des ravisseurs et ne peut donner aucun indice. Erophile est désespéré, ne songe plus qu'à retrouver son Eulalie, laisse là la caisse et tout ce qui en peut arriver. *Volpino* très inquiet, lui soutient en vain que c'est là l'essentiel, son maître lui échappe, et le laisse se tirer comme il voudra de ce mauvais pas. Pour l'achever, Crisobule, que le mauvais temps a empêché d'aller à *Procida*, est revenu de Sybaris et veut rentrer chez lui : scène à peu près semblable à celle de la *Mostellaria* de Plaute, que Regnard a si plaisamment imitée dans *le Retour imprévu*. Mais il n'est ici question ni de revenants ni d'esprits. *Volpino* feint de ne pas voir Crisobule. Il crie en courant sur le théâtre : Quel accident! quel malheur! fils imprudent! négligent *Nebbia!* laisser tout un jour la porte ouverte, quand il y a tant de richesses dans une maison! Comment réparer cette perte? où retrouver ce qui est perdu? Il se laisse appeler long-temps par Crisobule. Ensuite, il est long-temps encore, tout essoufflé, tout hors d'haleine, à lui répondre par mots entrecoupés. Jeu de théâtre, imité des anciens poètes comiques, dont les nôtres et Molière lui-même

ont souvent fait usage avec succès. Enfin, il lui avoue que *Nebbia* a laissé sa chambre ouverte, qu'une certaine caisse appartenant à des Florentins a été volée, qu'après avoir couru toute la ville pour la chercher, il croit avoir découvert qu'elle a été portée chez *Lucramo*, ce marchand d'esclaves, leur voisin. Si vous m'en croyez, ajoute-t-il, vous irez tout de suite l'accuser devant le juge : demandez qu'on descende chez lui, vous y trouverez votre caisse, j'en suis certain.

Crisobule, revenu de sa première surprise, a une autre idée. Il envoie avertir son ami Criton de venir sur-le-champ avec son frère et son gendre, pour lui servir de témoins. Ils entreront chez *Lucramo*, reconnaîtront la caisse, la feront emporter sans autre forme. « Je reprends, dit-il, mon bien où je le trouve. Si je m'allais plaindre chez le juge, ce serait à ne point finir. Ou il me ferait répondre qu'il est prêt à se mettre à table, ou l'on nous dirait qu'il est enfermé chez lui pour des affaires importantes. Je connais très bien l'usage de ceux qui nous gouvernent (1); quand ils sont seuls à ne rien faire, où qu'ils perdent leur temps

---

(1) *Io so benissimo*
L'usanze di costor che ci governano, etc. (Act. IV, sc. 2.)

Il entend par-là les administrateurs, les magistrats, les juges, Cette pièce étant jouée à la cour, cela ne pouvait pas signifier autre chose.

à jouer aux échecs, aux dés, aux cartes ou à d'autres jeux, c'est alors qu'ils font semblant d'être le plus occupés. Ils placent à leur porte un domestique qui fait entrer les joueurs et les gens de plaisir, et qui repousse les honnêtes citoyens. — Mais, insiste *Volpino*, si vous faisiez dire au juge que c'est pour une affaire importante, je suis sûr qu'il vous donnerait audience. — Et comment le lui ferais-je dire? ne sais-tu pas de quelle sorte les huissiers répondent? «Monseigneur n'est pas visible. — Dites-lui, de grâce, que je suis là. — J'ai ordre de n'annoncer personne.» — Ce trait paraît tomber directement sur un juge, un ministre, ou quelque autre officier public de Ferrare. Il prouve qu'il y a long-temps que les choses vont ainsi; qu'en certaines occasions on fait et l'on dit toujours les mêmes choses, et que ce qu'on appelle mensonge d'antichambre n'est rien moins que nouveau. Mais ce qu'il y a de singulier, c'est que cela se trouve tout entier, et presque en mêmes termes, dans la pièce en prose (1), telle que l'Arioste l'avait faite étant encore écolier, plus de quinze ans auparavant.

Les témoins arrivent. Crisobule entre avec eux chez *Lucramo*. Ils en sortent avec la caisse. Le misérable a beau crier; la caisse est reportée dans la maison de Crisobule; mais en y rentrant avec

(1) Act. IV, sc. 2.

sa caisse qu'y trouve-t-il? *Trappola*, ce même étranger qui l'avait transportée auparavant. Il attendait qu'Érophile revînt avec des nouvelles de sa maîtresse, et tout occupé d'autre chose, il n'a pas encore quitté les habits de Crisobule qu'il avait pris pour cette expédition. Le vieillard le pousse hors de sa maison, et veut savoir ce que signifie cette mascarade. *Volpino* survient en ce moment. Il est d'abord pétrifié de cette rencontre. Crisobule continue de pousser et de questionner *Trappola*, qui ne sait que répondre. Ce coquin, dit Crisobule, est muet ou feint de l'être. *Volpino* saisit cette idée. Que faites-vous, lui dit-il, avec ce muet? — Je l'ai trouvé, comme tu le vois, vêtu de mes habits. — Qui diable a pu lui donner vos habits et le faire entrer chez vous? — Je ne puis tirer de lui une parole — Eh! comment vous répondrait-il, s'il est muet? — Est-il en effet muet? — Bon! ne le connaissez-vous pas? — Je ne l'ai jamais vu. — Vous ne connaissez pas le muet qui reste à la taverne du Singe? — Quelle taverne, quel muet, quel singe veux-tu que je connaisse, bourreau? me prends-tu pour un pilier de tavernes? — Je vois qu'il est réellement couvert de vos habits. — De quoi diantre veux-tu donc que je sois en colère? — Je vois même qu'il a mis votre chapeau sur sa tête. — Il a tout mis, depuis la chemise jusqu'aux pantoufles. — Pardieu, oui, c'est bien là le tour le plus étrange

du monde. Lui avez-vous demandé qui lui a donné vos habits? — Je ne le lui ai que trop demandé; mais puisqu'il est muet, comment veux-tu qu'il me réponde? — Faites-le vous répondre par signes. — Je ne sais pas entendre ceux qui ne parlent point. — Oh! si bien moi. — Interroge-le donc, puisque tu l'entends. — Je l'entends à merveille, et aussi bien que j'entendrais tout autre que lui. Voyons.

Volpino faisant des gestes comiques au prétendu muet, lui demande qui lui a donné ces habits, qui l'a fait se travestir ainsi? *Trappola* répond par des signes; Crisobule, qui n'y comprend rien, admire que l'on puisse causer ainsi avec les mains comme avec la langue. L'interrogatoire continue. *Volpino* traduit les signes du muet, et l'on reconnaît *Nebbia* au signalement qu'il donne. Mais pourquoi, reprend Crisobule, a-t-il fait ce travestissement? — C'est que le vol de la caisse dont il est cause lui aura tourné la tête; il aura voulu s'enfuir déguisé; il aura pris les habits du muet; il lui aura donné les vôtres; il aura.... *Volpino* s'embrouille à la fin dans ses explications comiques. Crisobule soupçonne quelque tromperie. Il appelle; fait arrêter *Trappola*, le fait lier avec de bonnes cordes, les mains derrière le dos, et veut le conduire chez le juge. *Trappola* aime mieux avouer toute l'affaire. *Volpino* décontenancé ne peut nier le

fait. Crisobule en colère le fait lier des mêmes cordes que l'on ôte à *Trappola*, précisément comme Simon dans l'*Andrienne* fait lier le coquin de Dave. On entraîne *Volpino* dans la maison, où son maître lui promet un châtiment exemplaire.

Quelques moments après, Crisobule rencontre son fils ; il lui fait les remontrances les plus sévères ; c'est le *Chrémès* de Térence qui gronde sur un ton plus élevé que celui de la comédie (1), ou bien c'est Simon qui gourmande son fils Pamphile, ou plutôt on sait que l'Arioste copia cette scène d'après un original meilleur encore. Grondé, semoncé par son père lorsqu'il en était là de la composition de sa pièce, il étudia, dessina, fixa dans son esprit ce modèle vivant (2), et put dire en le quittant : Ma scène est faite.

Il reste à *Volpino* un appui, un camarade de fourberies, son digne élève, qui l'a secondé dans toute cette trame, et qui la reprend seul quand son maître ou son chef est hors de combat ; c'est *Fulcio*, valet de *Caridoro*, de cet ami d'Érophile, fils du juge de Sybaris. Il ressemble fort au

(1) *Interdum et vocem comœdia tollit ;*
Iratusque Chremes tumido delitigat ore.
(Horac., *Art. poet.*)

(2) Voyez ci-dessus, t. IV, p. 348.

Syrus de l'*Héautontimorumenos* de Térence; il délibère comme lui sur ce qu'il doit faire (1), et tire de l'argent de Crisobule à peu près comme *Syrus* en tire du bonhomme *Chrémès* (2); mais il se sert d'un autre moyen; il lui fait peur des suites d'un procès que le marchand d'esclaves lui a déjà intenté devant le juge. — L'étranger qui avait fait apporter la caisse était vêtu de vos habits; on l'a revu depuis chez vous; on sait qu'il y est encore, c'est donc par votre ordre que tout s'est fait pour voler à *Lucramo* son esclave. Un père de famille capable de soutenir le libertinage de son fils, de lui prêter un tel appui, de lui suggérer de telles escroqueries! Quelle honte! quel scandale! Pour l'éviter, de quoi s'agit-il? de payer à *Lucramo* le prix de son esclave. Deux cents écus! c'est une si petite somme pour un homme aussi riche que vous! — Le vieil avare fait le pauvre, se défend, prie qu'on l'écorche, et consent à la fin qu'on fasse des propositions pour lui. Mais qui pourra les faire? son fils est un étourdi; tous ses serviteurs sont des bêtes; il n'y a que ce maraud de *Volpino* qui ait de l'esprit. Si cela est, reprend *Fulcio*, s'il n'y a que lui qui

---

(1) *Heautontim.*, act. IV, sc. 1.

(2) *Ibid.*, sc. 4. C'est de *Chrémès* que *Syrus* tire cet argent, et non de *Ménedème*, comme l'ont écrit, par inadvertance, les éditeurs du *Teatro antico italiano*, t. I, *Ragionamento*, p. XLIII.

puisse vous tirer de peine, à votre place, je vaincrais mon ressentiment, et je me servirais de lui. Crisobule, après bien des façons, se laisse persuader, entre chez lui, délivre *Volpino*, et lui confie la somme. *Volpino* sort pour aller conclure avec *Lucramo*. Cette somme suffira pour acheter les deux esclaves ; *Caridoro* en rendra un jour la moitié à Érophile, et en attendant, ils jouiront tous deux de leurs amours.

Ainsi se dénoue cette pièce, animée, pour ainsi dire, de l'esprit de Plaute comme la *Calandria*. Elle est moins indécente dans l'expression, mais non pas, au fonds, moins immorale. Si l'on n'y voit ni le libertinage d'une femme mariée, ni les autres licences que s'est données le cardinal *Bibbiena*, elle a, comme en compensation, l'escroquerie et le vol. Escroquerie et mauvaises mœurs, tel est au reste le fonds le plus commun de ce qu'on nomme comédie d'intrigue. Cela était ainsi chez les Latins, et à la renaissance de la comédie on crut, d'après l'état des mœurs, que cela devait être encore ainsi.

Dans les *Suppositi*, sa seconde comédie, l'Arioste imita principalement *les Captifs* de Plaute et l'*Eunuque* de Térence. Il ne prit guère de ce dernier que l'idée de faire entrer un amant comme domestique dans la maison du père de sa maîtresse, mais sans lui donner le même caractère, ou le même défaut de carac-

tère qui fournit à Térence le titre de sa pièce. Il emprunta de Plaute la plus forte partie de son intrigue, qui consiste à faire passer un maître et son valet l'un pour l'autre; mais dans *les Captifs*, ils sont tous deux esclaves, et le serviteur se prête à cette ruse parce qu'elle sert à délivrer son maître; dans les *Suppositi*, tandis qu'Érostrate est domestique chez *Damonio*, et jouit à son aise des faveurs de la jeune Polineste, *Dulippo*, son valet, qui était venu avec lui de Sicile quand son père l'y envoya pour faire ses études à l'université de Ferrare, est étudiant à sa place et sous son nom. Le nœud des *Captifs* est très simple; celui des *Suppositi*, sans être fort compliqué, l'est un peu davantage. Dans Plaute, un homme du pays des deux esclaves, et qui les connaît tous deux, survient, et malgré toutes les finesses du valet qui passe pour le maître, il découvre la fourberie à celui qui les avait achetés; le père du véritable maître ne vient ensuite que pour produire un heureux dénoûment. L'Arioste a plus fortement tissu son intrigue : voici à peu près quel en est le fil; j'en écarterai seulement un parasite nommé *Pasiphile*, qui fait l'officieux, tantôt auprès de l'un des principaux personnages, tantôt auprès de l'autre, selon les intérêts de sa gourmandise; mais qui sert peu à la conduite de la pièce, et n'y fournit pas les détails les plus plaisants ni du meilleur goût.

Erostrate sert, sous le nom de *Dulippo*, le père de Polineste. Ce père veut la donner en mariage à un vieux docteur, parce qu'il est riche. Le véritable *Dulippo*, rusé valet qui étudie en droit sous le nom d'Erostrate, demande la main de Polineste pour favoriser les amours de son maître et faire éconduire le docteur; mais il manque de moyens pour prouver à *Damonio* qu'il est réellement Erostrate, et que son prétendu père consent à lui donner trois mille ducats en mariage.

Par bonheur, il rencontre un Siennois, homme simple, à qui il persuade qu'il est venu très imprudemment à Ferrare, qu'il y a du danger pour lui, que le duc a donné ordre d'arrêter tous les Siennois, pour une affaire qu'il prend dans sa tête et dont il lui fait tous les détails. Ou la fausseté même de ces détails les rendait comiques pour le duc et sa cour, spectateurs de la pièce, ou l'affaire était réelle, et la scène dut leur paraître plus comique et plus piquante encore. Le Siennois est très effrayé. Voici, reprend *Dulippo*, ce que je veux bien faire pour vous. Je suis Sicilien, mon nom est Erostrate; mon père *Philogono* est un riche marchand de Catane: passez pour lui, venez loger chez moi, je vous rendrai tous les respects qu'un fils rend à son père; de votre côté, vous ferez pour moi ce qu'un père fait pour son fils. Dans quelques jours, vous vous éclipserez sans

bruit et sans avoir été reconnu de personne. Le bonhomme ne sait comment remercier *Dulippo* de ce service. Il s'installe chez lui, sous le nom de *Philogono* le Sicilien. *Dulippo* compte l'amener à jouer véritablement le rôle de son père auprès de *Damonio*, et même à lui faire signer la promesse des 3,000 ducats. Sur ces entrefaites, une servante indiscrète surprend le secret du véritable Erostrate ou du faux *Dulippo* et de Polineste, les dénonce au père, qui fait arrêter, garotter et renfermer le coupable dans un souterrain, en attendant qu'il ait pu prendre un parti sur cette fâcheuse affaire, et se venger sans perdre l'honneur de sa fille.

Ce n'est pas tout, le véritable *Philogono* arrive de Sicile. *Dulippo*, qui passe pour son fils Erostrate, se trouve dans le plus grand embarras. *Philogono* se fait indiquer la maison de son fils. Il frappe; un domestique lui dit qu'il ne peut le laisser entrer, qu'Erostrate n'y est pas, qu'il n'y a point d'appartements à donner dans la maison, parce qu'ils sont occupés par le père de son jeune maître. — Par son père, dites-vous? — Oui, par le riche *Philogono* de Catane. *Philogono* n'y comprend rien: il se fait répéter la même chose de différentes manières: il demande enfin qu'on le fasse parler à ce père d'Erostrate. Le Siennois paraît, et lui soutient qu'il se nomme *Philogono*, riche marchand de Catane en Sicile, etc. Le vé-

ritable *Philogono* le traite enfin d'imposteur et de fourbe : le Siennois rentre dans la maison et le laisse tempêter dans la rue.

Philogono est accompagné de *Lizio*, son valet, et d'un habitant de Ferrare qui lui a servi de guide. Nous voilà bien ! dit *Lizio*; aussi je n'ai jamais aimé ce nom de Ferrare ; il annonce quelque chose de fâcheux ; il ne nous a pas trompés. — Tu as tort, reprend le Ferrarois, de mal parler de notre patrie. Qu'a cette ville à faire dans tout ceci ? Ne vois-tu pas au langage et à l'accent de cet homme-là, que ce n'est pas un Ferrarois ? — C'est votre faute à tous, réplique *Lizio* (et ce dialogue devient remarquable dans une comédie jouée où celle-ci l'était); mais c'est surtout la faute de vos (1) magistrats, qui souffrent dans leur ville de semblables coquineries. — Est-ce que nos magistrats connaissent ces choses-là ? Crois-tu qu'ils puissent tout savoir ? — Au contraire, je crois qu'ils savent très peu de chose, encore est-ce contre leur gré. Ils ne veulent prendre garde qu'à ce qui leur rapporte quelque profit : ils devraient pourtant avoir les oreilles plus ouvertes que les portes des cabarets ne le sont le dimanche. — Notez encore que ce passage

---

(1) *A'li vostri rettori ;* et il y a dans la pièce en prose : *Gli officiali vostri ;* ce qui fait voir qu'il n'est question que des magistrats ou officiers publics. Voyez act. IV, sc. 6.

est littéralement dans la pièce en prose, écrite quand l'Arioste n'avait que vingt ans.

Une autre tirade contre les procès, les avocats et les juges s'y trouve aussi. Le faux Erostrate *Dulippo*, ne pouvant se tenir caché plus longtemps, se montre enfin; il soutient à *Philogono* qu'il est son fils Erostrate. *Philogono* le nie en vain; il a beau reconnaître *Dulippo*, qu'il avait élevé dans sa maison, et donné pour domestique à son fils; il a beau s'emporter contre lui, se mettre ensuite à déplorer la perte de son fils, que ce perfide *Dulippo*, aura tué, dépouillé et sous le nom duquel il ose encore se montrer à Ferrare; *Dulippo* ne s'en émeut point, persiste à l'appeler son père, et lui reproche de renier un si bon fils. Le Ferrarois, qui est présent, atteste que ce jeune homme a toujours été regardé comme Erostrate à Ferrare, et qu'au besoin toute la ville l'attestera. *Philogono* perd patience; il veut porter plainte, il veut plaider. — Les juges et les avocats viennent alors en scène. Sans doute, ils sont presque tous corrompus; mais enfin n'y en a-t-il pas un d'honnête, pas un homme de loi à qui l'on puisse confier une bonne cause? Le Ferrarois lui en propose un, fort galant homme, et qui s'intéressera doublement pour lui. C'est ce même docteur qui est le rival d'Erostrate. *Philogono* ne peut comprendre que ce prétendu Erostrate, qu'il reconnaît toujours pour le valet

de son fils, ose demander en mariage une fille bien née; mais enfin il accepte, et ils vont chercher le docteur.

Ce qui paraît devoir nouer de plus en plus l'intrigue, la dénoue. Il se trouve que ce docteur, ce professeur de l'université de Ferrare, a eu autrefois un fils qui lui a été enlevé à Otrante par les Turcs; que *Philogono* l'a acheté encore enfant, l'a élevé, l'a placé auprès de son fils Erostrate; que c'est enfin ce *Dulippo*, qui, sous le nom d'Erostrate, finit ses études à Ferrare, tandis qu'Erostrate lui-même sert chez *Damonio* sous le nom de *Dulippo*. Tout, dans la faute d'Erostrate, est mis sur le compte de l'amour; tout, dans celle de *Dulippo*, est attribué à son attachement pour son maître. Le docteur, enchanté de retrouver son fils, renonce à un second mariage; *Philogono* demande pour le sien la fille de *Damonio*, qui ne balance point à l'accorder. On tire Erostrate de sa prison; il reçoit le pardon de son père, et obtient pour femme celle sur qui, depuis long-temps, il avait tous les droits d'un époux.

On ne peut juger qu'imparfaitement, sur une si sèche analyse, du mérite de ces deux jolies pièces. Les critiques italiens ont été partagés entre les deux. *Giraldi* préfère la *Cassaria* (1);

(1) *Giamb. Giraldi*, *Discorso intorno al comporre rom., trag. e com.*, p. 214, etc.

Crescimbeni cite les *Suppositi* comme la meilleure (1). Pour choisir en connaissance de cause, il faudrait voir le développement des scènes, le jeu des caractères dans le cours du dialogue, la vivacité de ce dialogue piquant, ingénieux, toujours naturel et vrai. Encore perdrait-on dans une traduction les grâces d'un style libre, facile et en quelque sorte fluide, qui, dans les comédies de l'Arioste, comme dans ses autres ouvrages, épargne toute fatigue au lecteur, l'entraîne sans qu'il s'en aperçoive, et lui fait pardonner les défauts qui peuvent s'y trouver quelquefois, parce qu'ils semblent échappés à la négligence et à l'abandon. Le défaut qu'on pardonnerait le moins aujourd'hui est la licence des expressions et le fonds vicieux de ces pièces; mais elles étaient alors, à cet égard, comme toutes les autres, et la comédie étant le miroir le plus fidèle des mœurs publiques, nous aurions encore là une bonne réponse aux apologistes outrés du vieux temps et aux âpres censeurs du nôtre.

La troisième comédie, *la Lená*, serait loin de pouvoir affaiblir cette réponse. L'agent principal de l'intrigue est une femme de mauvaise vie, qui ne l'est, à ce qu'elle prétend, que pour faire vivre à l'aise son mari, le plus fainéant, le plus gourmand et le plus lâche coquin de Ferrare. Elle commence

(1) *Stor. della volg. poesia*, t. VI, p. 105.

à n'être plus jeune, et se prête à servir, pour de l'argent, les jeunes gens dans leurs amours. C'est ce qu'indique son nom qui sert de titre à la comédie. Elle s'appelle *Lena*, comme on s'appelle Suzanne ou Marie, et sur la liste des acteurs, ce nom est franchement accompagné du mot propre qui désigne le métier qu'elle fait dans la pièce (1).

Un des galants de *Lena* a été le vieux *Fazio*, qui s'entend lui-même si bien en morale qu'il confie à cette femme perdue l'éducation de sa fille *Licinia*. *Lena* a été d'abord sa maîtresse d'école: maintenant elle lui enseigne à coudre, à broder, et tous les autres ouvrages de femme. Le jeune *Flavio*, amoureux de *Licinia*, et aimé d'elle, s'adresse à *Lena* pour qu'elle lui procure un rendez-vous de nuit. Elle ne demande pas mieux que d'ajouter cette instruction à l'éducation de la jeune personne; mais elle exige vingt-cinq ducats que *Flavio* n'a point et qu'il ne peut trouver. Son valet *Corbolo* vient à son secours. Il entreprend à la fois de lui procurer, pour rien, ce qu'il désire, et d'obtenir de son père *Ilario*, en le trompant, les vingt-cinq ducats dont le fils a besoin.

Les mensonges et les ruses auprès du bonhomme, les coquineries et les traits d'effronterie de *Lena* forment le nœud de la pièce. A la fin, les

(1) *Ruffiana*.

deux amants sont surpris ensemble; mais les deux pères s'entendent, et *Fazio* donne de bon cœur sa fille au fils d'*Ilario*, ce qui aurait pu tout aussi bien se faire sans toute cette intrigue de mauvais lieu. Elle roule le plus souvent sur de petits moyens, dont les détails minutieux faisaient peut-être quelqu'effet au théâtre, mais n'en font aucun à la lecture, et en feraient encore moins dans un extrait. Outre le fonds du sujet qui est plus immoral, le dialogue est rempli de plus d'indécences, d'expressions équivoques, et d'autres qui ne se donnent pas la peine de l'être, que dans les deux comédies précédentes. La *Lena* ne réussit cependant pas moins à la cour; elle y fut jouée de même, selon l'usage du temps, par des gentilshommes et des personnes de distinction. Le second fils du duc Alphonse, le prince François d'Este, en récita même le prologue, à la première représentation (1). Enfin l'un des critiques que j'ai cités, le *Giraldi*, partage le prix entre *la Cassaria* et *la Lena*, et les préfère aux deux autres comédies du même auteur (2).

On y trouve encore quelques traits satiriques, que son succès à la cour, le plaisir qu'on y prenait

(1) En 1528. (V. *Barotti*, Vie de l'Arioste.) On la redonna l'année suivante avec un autre prologue. Dans celui qui est imprimé en tête de la pièce, on parle de cette reprise.

(2) *Loc. cit.*

à ces représentations et les dépenses que faisait le duc pour les donner avec la plus grande magnificence, rendent dignes d'observation. *Corbolo*, pour soutirer à *Ilario* les vingt-cinq ducats qu'il a promis à *Flavio*, lui conte qu'on a volé à ce jeune homme un habit tout neuf et un bonnet très richement brodé, qui valait lui seul plus de la moitié de cette somme. «Si je vais me plaindre au duc, dit le père, que fera-t-il? il me renverra au podestat; le podestat me regardera d'abord les mains, et n'y voyant rien pour lui, il me dira qu'il a autre chose à faire que de m'entendre. Si je n'ai ni indices du fait, ni témoins, il me traitera comme un sot. Et puis, que crois-tu donc que sont les malfaiteurs, sinon ceux-là mêmes que l'on paie pour les prendre? Le podestat est de moitié avec leur chef; et tous volent à qui mieux mieux.»

Dans une autre scène, *Corbolo* demande à *Ilario* les vingt-cinq ducats pour sauver son fils, qu'il lui dit avoir été surpris en bonne fortune avec *Lena*, et que le mari veut poursuivre en adultère. «Vous savez, lui dit *Corbolo*, quelles peines les lois prononcent contre ce crime, et tout ce que le podestat peut ajouter arbitrairement aux lois, selon la richesse des accusés, plutôt que selon la gravité du délit. Prenez garde d'apprêter à rire, par votre douleur et par vos larmes, à ces gens de cour qui ont toujours les yeux ouverts sur de telles

affaires, pour courir demander au prince qu'il leur fasse présent du produit des amendes. Il vaut mieux dépenser à propos vingt-cinq florins que risquer d'en perdre cinq cents, et peut-être mille. » Si le duc et sa famille s'amusaient de ces plaisanteries, il est possible que tous leurs courtisans et que le podestat, ou le premier magistrat de Ferrare, ne s'en amusassent pas autant qu'eux.

L'intrigue de la quatrième comédie, intitulée: *il Negromante*, est double et chaudement conduite. *Fazio*, citoyen de Crémone, a élevé, comme sa fille, Lavinie, dont une étrangère, qui était venue loger chez lui, est accouchée, et qu'elle lui a laissée en mourant. *Massimo*, son vieux et riche voisin, a adopté un jeune homme nommé *Cintio*, qu'il veut faire son héritier. *Cintio* et Lavinie, amoureux l'un de l'autre, se sont mariés en secret, du consentement de *Fazio*. Trois mois après, *Massimo*, à qui on n'a pas osé le dire, conclut le mariage de *Cintio* avec Émilie, fille d'*Abondio*, l'un des plus riches habitants de Crémone. Le jeune homme, forcé d'obéir à celui de qui dépend sa fortune, épouse Émilie, mais en apparence seulement, et un mois après le jour du mariage, elle est encore ce qu'elle était la veille. Le projet de *Cintio* est de tirer parti de la mauvaise réputation que cela lui donne dans sa famille, et de passer pour nul, afin que son mariage soit déclaré l'être. *Massimo*, pour éviter qu'on

n'en vienne là, s'adresse à une espèce d'aventurier, d'escroc et de fourbe, qui a une grande réputation en astrologie, et qu'on n'appelle pas autrement que l'astrologue. Il lui promet vingt florins si *Cintio* peut sortir de cet état de nullité, qui ne peut être que l'effet d'un maléfice. *Cintio* ne craint pas, et pour de bonnes raisons, d'être désensorcelé, mais il croit un peu à l'astrologie, comme bien d'autres y croyaient alors; l'astrologue peut découvrir les motifs de sa conduite négative avec une de ses deux femmes, et de ses assiduités très actives auprès de l'autre, ce qui le perdrait sans ressource dans l'esprit du vieux *Massimo*. *Fazio* lui conseille de se confier lui-même à l'astrologue, et de lui promettre quarante florins s'il parvient à faire rompre son mariage avec la fille d'*Abondio*.

Il vante, il exagère la science extraordinaire de cet homme et les miracles qu'il fait. *Temolo*, valet de *Cintio*, contrefait l'incrédule, et ne voit rien d'étonnant dans ces prétendus miracles. « On dit, reprend son maître, que quand il veut, il rend la nuit claire et le jour obscur. — J'en fais autant, moi qui vous parle. — Comment cela? — En allumant la nuit une lumière, et fermant la fenêtre en plein jour. Que fait-il de plus? On lui cite d'autres merveilles qui ne l'étonnent pas davantage. *Cintio* insiste : Que diras-tu d'un homme qui devient invisible quand il lui plaît? —

Invisible! mon cher maître, l'avez-vous jamais vu dans cet état? — Imbécille! comment pourrais-je le voir s'il est invisible? — Que sait-il faire encore? — Il change dès qu'il le veut des hommes et des femmes en différents animaux, volatiles ou quadrupèdes. — Ce n'est pas là un miracle, et c'est ce qu'on voit tous les jours. — Où cela se voit-il? — Ici même, parmi le peuple de notre ville. — Dis-nous un peu comment? — Ne voyez-vous pas que dès qu'un homme devient podestat, commissaire, notaire ou payeur de gages, il quitte les manières humaines et prend celles d'un loup, d'un renard, ou de quelque oiseau de proie? — Cela est vrai. — Et dès qu'un homme de bas étage devient conseiller ou secrétaire, et qu'il est chargé de commander aux autres, n'est-il pas vrai qu'il devient un âne? — Oui, cela est très vrai. — Je ne dirai rien de ceux qui sont changés en bêtes à cornes, etc. » N'est-ce pas là véritablement le comique d'Aristophane?

Pendant ce temps, un autre jeune homme appelé Camille, amoureux de la pauvre Émilie, sachant comment elle est traitée par *Cintio*, et les démarches faites par *Massimo* auprès de l'astrologue, promet cinquante florins à ce fourbe, si au lieu de rompre le charme, il veut le rendre plus fort, et déclarer enfin qu'il n'y a autre chose à rompre que le mariage. L'astrologue reçoit ainsi une espèce d'enchère, prend de toutes mains et

promet à tous. On l'accable de présents. *Massimo* veut lui donner, de plus, deux beaux bassins d'argent; Camille vient d'hériter d'une riche argenterie dont le fourbe compte s'emparer. Mais il a beau gagner du temps et toujours promettre, il faut en venir aux faits.

Pour se tirer d'affaire, il propose tout simplement à *Cintio* de lui faire trouver dès la nuit prochaine, un jeune homme avec Emilie ; il n'en faudra pas davantage pour la répudier et la chasser de la maison. *Cintio* ne trouve pas cela si simple. «Quoi! sa femme est-elle donc infidèle?—Non, mais elle le paraîtra; cela suffit. — Mais ce sera un scandale et un déshonneur ineffaçable pour elle. — Et que vous importe, pourvu qu'on l'emmène de chez vous, et qu'on ne l'y renvoie plus? Ne craignez jamais, *Cintio*, de faire du tort à autrui, s'il tourne à votre profit. Nous sommes dans un siècle où il y a très peu de gens qui ne fassent ainsi dès qu'ils le peuvent. Ceux qui le font le plus volontiers, sont les plus élevés par leur rang, et l'on ne peut pas dire que ce soit mal faire que d'imiter le plus grand nombre.» *Cintio* se rend à de si bonnes raisons, qu'il faut toujours se représenter débitées à Ferrare sur le théâtre de la cour; et il laisse l'astrologue libre de tout arranger comme il voudra.

C'est sur Camille que l'imposteur a des vues pour son projet. Il a de la peine à l'y amener et

ce projet, le voici. « Il faudra, lui dit-il, que vous vous mettiez dans une caisse ; je la ferai porter dans la maison de *Massimo*, et mettre auprès du lit d'Émilie, sous prétexte d'opérer sur elle et sur son mari ce qu'on attend de moi. Je ferai en sorte que *Cintio* n'y soit pas. Personne n'osera toucher à la caisse, que je dirai toute pleine d'esprits. Émilie, qui sera seule prévenue, vous tirera de peine ; et vous vous donnerez avec elle tout le bon temps que vous voudrez. » Après quelques objections, Camille accepte la partie et va faire tout préparer. On voit ici un emprunt fait à la *Calandria*, et l'on a reproché avec raison à l'Arioste (1) d'avoir pris au *Bibbiena* ce stratagême d'un homme qui se fait porter, enfermé dans un coffre, chez sa maîtresse. Mais si le moyen est le même, l'issue en est fort différente. *Massimo* vient ; l'astrologue lui persuade tout ce qu'il veut. « La caisse contient un cadavre parlant, que des esprits feront agir pendant la nuit ; il n'y a point de froideur conjugale qui tienne à cet enchantement ; les deux époux ne pourront plus se passer l'un de l'autre ; mais prenez garde que qui que ce soit ne touche à la caisse ou n'en approche ; demandez à mon valet *Nibbio* ce qu'il a vu arriver en pareil cas. » *Nibbio*, digne de son maître, affirme que

(1) Voyez *Teatro antico italiano*, t. II, *Ragionamento*, p. XXXVII.

dans une occasion pareille, un homme entêté ayant ouvert la caisse, il en sortit un feu qui brûla toute la maison, si complètement qu'on n'en a pas revu même les cendres. Des commis, qui voulurent fouiller dans une autre caisse, furent changés en grenouilles, et sont depuis ce temps-là aux portes de la ville à coasser après les gens qui vont et qui viennent. « Vous voilà bien averti : prenez donc garde qu'il n'arrive quelque accident, dont vous vous repentiriez toute votre vie. Que la caisse, quand je l'enverrai, soit placée auprès du lit, que personne n'en approche, et que la porte soit fermée à double tour. »

La chose ainsi convenue, l'astrologue seul avec son valet développe toute l'honnêteté de ses plans et de son caractère. Il veut finir par un coup d'éclat. Quand il aura fait porter la caisse chez *Massimo*, il restera dans l'appartement de Camille, il éloignera tous les domestiques sous différents prétextes; il ouvrira les cassettes, les coffres forts, les écrins, les armoires; il en tirera l'or, les bijoux, l'argenterie, tout ce qu'il y trouvera de précieux. *Nibbio* l'attendra dans la rue, l'aidera à tout emporter, et ils passeront ensemble dans le Levant. Camille bien enfermé dans le coffre leur donnera le temps de s'enfuir; il attendra long-temps qu'on le délivre. Pour ne pas mourir de faim dans sa cachette, il faudra qu'enfin il crie au secours. On ouvrira, on le saisira

comme voleur ou comme adultère. Ce sera un étonnement, un bruit, une confusion horrible dans la maison. Pendant ce temps, ils gagneront au pied, et seront embarqués avant qu'on soit en état de les poursuivre.

Le moment vient où il faut agir. *Fazio* a quelques inquiétudes sur *Cintio*; on lui a parlé d'une caisse que l'astrologue doit envoyer pour un sortilége favorable à Émilie, et contraire par conséquent à Lavinie, sa pupile. A l'instant où il fait part de ses craintes à son valet *Temolo*, *Nibbio*, valet de l'astrologue, paraît suivi d'un porte-faix qui porte la caisse. *Temolo* forme aussitôt son plan; il s'éloigne, et revient en courant et en criant qu'on vient d'assassiner cet honnête étranger, ce savant, ce vertueux astrologue; qu'il n'y a pas un moment à perdre si l'on veut lui sauver la vie. *Nibbio* effrayé laisse tout là pour courir au secours de son maître. Le porte-faix ne sait où mettre la caisse. *Temolo* lui indique la maison de *Fazio*, et dit à *Fazio* lui-même de faire placer la caisse dans la chambre et auprès du lit de Lavinie. *Fazio* ne le comprend pas d'abord, se ravise ensuite, conduit le porte-faix, revient avec lui, le paie et le renvoie. *Cintio* arrive; *Temolo* lui dit que Lavinie est dans les plus grandes inquiétudes, et l'engage à monter un instant chez elle pour l'apaiser. Il rentre aussi dans la maison; il ne sait pas ce qu'il y a dans la caisse.

mais il va, dit-il, la mettre en pièces, et en jeter au feu les morceaux.

Cependant *Abondio*, beau-père de *Cintio*, a entendu parler dans la ville de ce qu'on fait auprès de l'astrologue pour qu'il désenchante le mari de sa fille. C'est le seul homme sage de la pièce; il cherche *Cintio* et *Massimo* pour les dissuader de pousser plus loin cette ridicule aventure. Camille s'échappe en désordre de la maison de *Fazio*, où on l'avait porté lorsqu'il croyait l'être dans celle de *Massimo*. Il s'est trouvé chez Lavinie, qui lui est indifférente, au lieu d'être chez Émilie, qu'il aime. Du fond de sa caisse, il a entendu *Cintio* entrer chez Lavinie, lui parler comme à son épouse, et lui promettre que son autre mariage allait être rompu. En ce moment, on est entré avec violence; on a brisé la caisse: il s'est sauvé comme il a pu, pendant que ceux qui la brisaient restaient immobiles de surprise; il cherche *Abondio* pour l'informer de ce double mariage. Il le rencontre; ils entrent tous deux chez *Massimo* pour l'en instruire. *Cintio* sort d'auprès de Lavinie, ne pouvant comprendre pourquoi cette caisse a été portée chez elle, au lieu de l'être chez sa femme, et très fâché que le jeune homme qui y était enfermé ait entendu tout ce qu'il avait dit, croyant être seul avec Lavinie. Il apprend qu'*Abondio* est au fait de tout, que *Massimo* doit l'être aussi; il se voit perdu sans ressource.

Mais une révolution inattendue vient le tirer d'embarras. Tout à coup, on découvre que cette Lavinie qui lui est si chère, et dont on ne connaissait point la naissance, est fille de *Massimo*. Celui-ci ne pouvait trouver un gendre qui lui fût plus agréable que ce même *Cintio* qu'il a élevé comme son fils. Le sage *Abondio* se console, parce qu'Émilie, sa fille, quoique femme en apparence, ne l'est pas réellement, et il accepte pour gendre ce jeune Camille, dont la famille et la fortune lui sont connues.

Reste le coquin d'astrologue. Il n'a pas voulu exécuter, chez Camille, ses grands projets, avant de s'assurer des deux bassins d'argent qu'il devait recevoir de *Massimo*. Il ne sait rien de ce qui s'est passé. *Temolo* se moque de lui, l'engage à lui prêter sa robe, pour qu'il puisse cacher dessous les deux bassins qu'il va lui apporter de la part de son maître. L'astrologue reste habillé à la légère. En cet état, son valet vient lui apprendre que tout est découvert, qu'il leur faut s'enfuir au plus vite. — Sauvons-nous, dit-il, mon cher maître; descendons vers le Pô, prenons une barque, et gagnons au large. — Mais nos effets qui sont à l'auberge, partirons-nous sans les avoir? — Rendez-vous toujours au port; assurez-vous d'une barque. Je vais à notre auberge, et vous rejoins dans un instant. — Écoute: ne laisse rien de ce qui est à nous dans la cham-

bre de l'hôte, et si tu peux, n'y laisse rien de ce qui est à lui. — Vous n'aviez pas besoin de m'en avertir.

On ne pouvait finir par un trait plus vif de caractère. Le dénoûment est sans doute mal amené; il l'est par une reconnaissance invraisemblable, expliquée dans un récit long, romanesque et embrouillé; mais les reconnaissances et les récits qui dénouent la plupart des comédies de Plaute et de Térence ont souvent les mêmes défauts, et cela paraissait alors une excuse suffisante. Mettant à part la liberté de certains détails, qui est la même que dans les autres pièces, le *Negromante* eut sur celles-ci l'avantage d'avoir un but moral, de livrer à la haine et à la risée publique une classe de charlatans qui avait encore du crédit. Quand l'Arioste osa traduire ainsi sur le théâtre un astrologue, qui sait si bien des gens à Ferrare, et même à la cour, ne croyaient pas encore à l'astrologie? Ce genre de fourberie n'était pas sans doute aussi commun en Italie que l'hypocrisie le fut en France un siècle après; mais si elle n'avait pas les mêmes dangers, elle en avait d'autres qui pouvaient n'être pas moins graves: il y avait du courage à l'attaquer de front, et l'on peut apercevoir quelques rapports entre le génie qui mit sur la scène un astrologue au seizième siècle, et celui qui vers la fin du dix-septième osa y mettre M. Tartuffe.

Un passage du prologue de cette pièce peut nous aider à en fixer l'époque, et tout à la fois celle des deux premières. « Cette comédie nouvelle, y est-il dit, est du même auteur à qui Ferrare dut, il y a peu de temps, *la Lena*, et il y a quinze ou seize ans *la Cassaria* et *les Supposés* (1). Or, *la Lena* fut jouée en 1528, et celle-ci probablement la même année. Les deux premières le furent donc en 1512 ou 1513, trois ou quatre ans avant que l'Arioste publiât son *Roland furieux*; et il y eut tout cet intervalle entre les *Supposés* et *la Lena* (2).

Il reste une cinquième comédie que l'Arioste laissa imparfaite, et qui fut achevée, après sa mort, par son frère Gabriel Arioste. Elle est intitulée : *la Scolastica*. Deux écoliers de l'université en sont les principaux personnages. Ces deux jeunes amis, *Claudio* et *Eurialo*, achèvent leurs études à Ferrare, et s'occupent beaucoup plus d'intrigues d'amour que de leçons de droit. Le premier attend sa maîtresse *Flaminia*, qui vient de Pavie

---

(1) *Dic' ella haver havuta dal medesimo*
Autor, da chi Ferrara hebbe di prossimo
La Lena, e già son quindici anni o sedeci
Ch' ella hebbe la Cassaria e li Suppositi.

(2) Les conjectures que fait le docteur *Barotti*, dans sa note (*nn*) de la Vie de l'Arioste, ne changent rien à ce calcul, fondé en partie sur la date qu'il donne lui-même à la représentation de *la Lena*. Voyez ci-dessus, p. 204.

avec son père, le docteur *Lazzaro*. L'autre apprend l'arrivée de la sienne, nommée Hippolyte, qui vient de la même ville. Ne pouvant plus supporter son absence, elle s'est échappée avec une vieille suivante de chez une comtesse qui l'avait élevée. Elles arrivent le même jour que *Bartolo*, père d'Euriale, vient de partir pour Naples où il est appelé par un vœu. *Eurialo* les reçoit dans la maison de son père, où il loge lui-même, et les fait passer pour la fille et la femme de *Lazzaro*; mais il n'a pas eu le tems d'en prévenir son ami *Claudio*. Celui-ci apprend que *Flaminia*, sa maîtresse, est à Ferrare, et qu'elle est chez *Eurialo*, sans lui avoir fait annoncer son arrivée. Il se croit trahi par tous les deux. D'un autre côté, *Bartolo* était à peine sorti de Ferrare qu'un accident arrivé à son cheval l'arrête et l'oblige à revenir chez lui. Enfin, pour dernier embarras, le docteur *Lazzaro* arrive plus tôt qu'on ne l'attendait, et il vient, non avec sa femme, qui était morte, mais avec sa fille *Flaminia*.

Ce double ou triple *imbroglio* produit des scènes assez comiques. Il y a un *Pistone*, valet de confiance de *Bartolo*, qui veut faire le surveillant et l'Argus, mais qui n'est qu'un imbécille à qui l'on fait croire tout ce qu'on veut; il y a de plus un vieux fripon de Boniface, chez qui loge *Claudio*, qui, lorsque *Lazzaro* arrive, lui persuade qu'il est *Bartolo* et parvient à le faire loger

chez lui avec sa fille ; il y a encore un certain frère dominicain, un inquisiteur caffard, que *Bartolo* consulte sur le voeu qui le forçait de partir pour Naples, et qui veut bien l'en relever (quoique le confesseur de *Bartolo* lui en ait pu dire) moyennant quelque oeuvre pie, c'est-à-dire quelque don fait à son couvent. Tous ces rôles secondaires soutiennent et varient l'intrigue, qui se débrouille, comme la plupart des autres, par un roman et une reconnaissance. Mais le sujet a peu d'intérêt dramatique ; les scènes de fourberie ont souvent de la ressemblance avec des scènes du même genre qu'on trouve dans les autres pièces de l'Arioste. Enfin, *la Scolastica* n'est pas entièrement de lui, et ce qu'il en a laissé était dans l'état d'imperfection d'une première ébauche. Aussi l'académie de *la Crusca*, qui admit les quatre premières comme texte de langue, a-t-elle exclu cette cinquième. Il serait inutile de nous en occuper plus long-temps. L'auteur lui-même l'avait condamnée à l'oubli, et il paraît que s'il ne l'avait pas finie, c'est qu'il ne la trouvait pas digne de l'être (1).

---

(1) Les auteurs des différentes Vies de l'Arioste ne sont point d'accord sur les motifs qui l'engagèrent à laisser cette comédie imparfaite. Quelques uns pensent que la mort seule l'arrêta dans ce travail ; mais ils se trompent évidemment. Les critiques lisent souvent les titres et les dates avec plus d'attention que les ouvrages. L'indication précise du temps où l'Arioste travaillait à cette comédie

Si *la Calandria* est toujours estimée en Italie, c'est surtout des Florentins; les quatre comédies de l'Arioste le sont de l'Italie entière; et ce n'est pas seulement à cause du style de l'auteur qui, pour l'aisance et la clarté, n'a point d'égal dans toute la poésie italienne, mais c'est que les acteurs disent toujours ce qu'ils doivent dire, et d'une manière si naturelle, quoique toujours soignée, qu'il semble impossible de s'exprimer avec plus de vérité et de simplicité; c'est que la chaleur et la rapidité du dialogue ne se refroidit et ne se ralentit presque jamais; c'est enfin que dans toutes les situations comiques où le poète place ses personnages ridicules, ce que chacun d'eux dit de plaisant l'est surtout par la combinaison ou le contraste des caractères avec ces situations mêmes. En lisant la plupart des comédies du même siècle, quoique plusieurs, considérées comme pièces

se trouve dans la scène même où le frère dominicain reçoit la confession de *Bartolo*. Celui-ci raconte qu'il était, il y a vingt ans passés, attaché à la cour du duc de Milan, Ludovic Sforce, dit *le Maure;* qu'il avait à Milan un ami intime, lequel avait une maîtresse, et qui en eut une fille, à l'époque où ce duc fut obligé de sortir de Milan pour se retirer en Allemagne. Or, ce fut en 1499 que Ludovic s'enfuit de Milan; en ne plaçant qu'un an auparavant l'époque où *Bartolo* résidait tranquillement auprès de lui, celle de vingt ans après, où l'Arioste le fait parler dans cette scène, était donc l'année 1518: c'était cinq ou six ans après qu'il eut donné *la Cassaria* et les *Suppositi*, et dix ans avant *la Lena*. Il n'aurait pas abandonné ainsi une pièce dont il aurait espéré le succès.

d'intrigue, aient un haut degré de mérite, on dirait que leurs auteurs les ont faites parce que la mode était d'en faire: on dirait, en lisant celles de l'Arioste, qu'il les a faites pour suivre l'impulsion de son génie observateur et doucement malin, et que la nature, en faisant de lui l'un des plus grands poètes qui aient existé, l'avait principalement doué du talent de connaître et de peindre les caractères, les vices et les ridicules des hommes. Ce don qui brille éminemment dans ses comédies, et comme nous le verrons bientôt, dans ses satires, n'est pas moins remarquable dans la partie comique de son grand poëme, tandis que, dans la partie héroïque, ses pensées et son style s'élèvent sans effort, aux plus hautes conceptions et aux objets les plus sublimes.

En renaissant en Italie, la comédie n'alla pas jusqu'à l'audace satirique de l'ancienne comédie grecque; la forme des gouvernements ne le permettait pas; mais elle fut moins circonspecte et moins timide que la comédie latine, parce que les poètes comiques avaient un rang dans la société, et que, n'eussent-ils eu d'autres titres que celui d'hommes de lettres, ce titre était déjà assez honorable pour qu'une liberté modérée leur fût permise; les poètes comiques latins, au contraire, étaient des affranchis ou des esclaves (1). Nous

(1) *Napoli-Signorelli*, *Stor. critica de' Teatri*, t. III, p. 180.

avons vu avec quelle hardiesse l'Arioste atteignait de ses traits, les grands, les magistrats, les juges, les avoçats, les moines. Il semblerait qu'il avait dit aux souverains de Ferrare, en s'engageant à faire pour eux des comédies : Je veux bien vous faire rire, mais à condition qu'il me sera permis de rire moi-même aux dépens de qui je voudrai, et même quelquefois aux vôtres.

Dans ses comédies cependant, ainsi que dans *la Calandria*, cette liberté satirique se bornait à quelques traits épars. A l'exception du rôle de l'Astrologue dans la pièce dont il est le héros, et d'un frère dominicain, personnage épisodique, dans *la Scolastica*, on n'y voit point encore de professions ou de classes d'hommes mises sur le théâtre avec cette liberté de l'ancienne, et même de la moyenne comédie grecque. Une comédie plus connue en France que les précédentes, se rapprocha davantage de ce caractère; c'est la *Mandragola* de Machiavel, traduite en Français par J.-B. Rousseau, et réduite en un joli conte par La Fontaine. Ce fruit des délassemens d'un génie profond, habituellement occupé de matières abstraites, prouve que le secrétaire de Florence n'avait pas dans l'esprit moins de souplesse que de profondeur, et qu'en méditant sur les ressorts internes les plus cachés de l'ordre social, il observait et savait peindre les ridicules et les vices qui en diversifient la surface.

Nous considérerons ailleurs Machiavel dans sa vie privée et dans sa carrière publique ; et nous tâcherons alors d'asseoir un jugement impartial sur cet homme si diversement jugé. Nous ne l'envisageons ici que comme l'un des auteurs qui contribuèrent le plus à la renaissance d'un art pour lequel ses grands ouvrages ne laissent apercevoir en lui pas plus de goût que de talent. De tous les contrastes qui existent quelquefois entre les diverses productions des grands hommes, le plus extraordinaire est peut-être celui que forme, avec les Discours sur Tite-Live, avec l'Histoire de Florence et avec le livre du Prince, la comédie de la *Mandragore*.

Les circonstances où Machiavel l'écrivit rendent ce contraste encore plus frappant. Après avoir rempli de grands emplois dans la république, il avait éprouvé de grands malheurs. Compromis dans une conspiration contre les Médicis, appliqué à la torture, qui ne put vaincre son courageux silence, banni par grâce, rappelé ensuite dans sa patrie, il y avait publié plusieurs de ses ouvrages politiques, et n'en languissait pas moins dans l'indigence et dans l'oubli. Il chercha et trouva des consolations dans l'amitié des gens de lettres et dans des compositions poétiques, parmi lesquelles on distingue surtout sa *Mandragore*. Il a indiqué dans le prologue les circonstances où elle fut écrite. « Si ce sujet, dit-il, sem-

ble par sa frivolité n'être pas digne d'un homme qui veut paraître sage et grave, excusez-le, en considérant qu'il cherche, par ces vaines pensées, à égayer sa triste vie. Il ne voit point ailleurs où fixer son esprit, puisqu'on lui défend de montrer d'autres talents dans d'autres entreprises, et qu'on lui refuse le prix de ses travaux. »

Rien de plus gai, de plus vif et de plus libre que le ton de cette comédie. Elle fut jouée à Florence avec le plus grand succès, par des académiciens et des jeunes gens de la ville. Plusieurs années après, Léon X qui, étant cardinal, avait assisté à cette représentation dans sa patrie, et dont nous avons vu quelle était la passion pour ces sortes d'amusements, fit venir à Rome les acteurs qui avaient joué la *Mandragore*, et même les décorations, comme il avait fait venir les académiciens de Sienne, pour représenter devant lui leurs atellannes. Ces pièces si licencieuses ne pouvaient guère l'être plus que la *Calandria* et la *Mandragore*. Il y a même, dans cette dernière, des choses qui en rendent vraiment surprenante la représentation devant un pape; mais l'histoire est si positive sur ce point que le pirrhonisme même ne pourrait en douter. C'est encore ici que la différence des temps et des moeurs se fait bien sentir, puisqu'on est embarrassé pour exposer succinctement le sujet de cette pièce, jouée alors sans scrupule, d'un bout à l'autre, en cour de Rome.

Callimaque florentin, jeune encore, mais qui a passé trente ans, et qui en a vécu vingt en France, à Paris même, de retour à Florence, y est éperduement amoureux de Lucrèce, femme de messire *Nicia Calfucci*, docteur en droit. C'est l'homme le plus simple de la ville, et tout docteur qu'il est, le plus sot; comme elle en est la plus belle, mais aussi la plus sage. Callimaque ne désespère pourtant pas de réussir auprès d'elle. La simplicité de *Nicia* autorise cette espérance. Depuis six ans de mariage, il n'a point encore eu d'enfants; son désir d'en avoir est extrême. Un parasite à qui Callimaque donne de bons repas et promet beaucoup d'argent, a gagné la confiance de *Nicia*; il lui a conseillé de conduire sa femme à des eaux ou à des bains; l'embarras et les frais de ce voyage déplaisent fort au docteur. D'ailleurs, il en a parlé à plusieurs médecins; l'un lui dit d'aller à S. Philippe, l'autre ici, un autre là; à dire vrai, ces docteurs en médecine ne savent ce qu'ils font ni ce qu'ils disent. Cependant il ira, si cela est nécessaire; mais il voudrait savoir précisément quelles eaux sont les meilleures pour le mal qu'il s'agit de guérir, et il prie le parasite de consulter là-dessus quelque médecin plus habile. *Saturio* (c'est le nom du parasite) feint d'en avoir trouvé un plus savant que tous les autres, qui vient d'arriver de Paris, où il a fait des cures merveilleuses, et n'a laissé aucune femme stérile.

Il le présente à *Nicia* et le met en scène avec lui. Ce médecin, c'est Callimaque lui-même, que *Nicia* n'a jamais vu, et que *Saturio* a bien instruit de son rôle. Il parle et répond en mauvais latin, ce qui inspire un grand respect au docteur. Callimaque lui explique très sérieusement les différentes causes d'où peut venir la stérilité de sa femme; et cela dans un latin si clair que ce n'est point du tout la crainte qu'on ne l'entende pas qui m'empêche de le redire (1).

Après bien des préliminaires et des préparations, le faux médecin déclare qu'il ne connaît à ce mal qu'un remède, mais qu'il l'a employé avec tant de succès, que sans son remède et sans lui, des princesses et même des reines seraient stériles. C'est une potion faite avec une certaine herbe appelée Mandragore. Il a heureusement apporté avec lui tous les ingrédiens dont elle se compose; et si *Nicia* le veut, il est prêt à en faire prendre à Lucrèce. Le docteur le veut de tout son cœur : mais cette potion n'est que préparatoire; il faut ensuite recourir aux moyens ordinaires, et il y a ici un inconvénient; c'est que celui qui les emploie le premier avec la femme qui a pris la potion, meurt in-

(1) Je puis mettre ici en note ce que je ne pouvais dire tout haut à l'Athénée : *Nam causæ sterilitatis sunt*, dit Callimaque, *aut in semine, aut in matrice, aut in instrumentis seminariis, aut in virgâ, aut in causâ extrinsecâ.* (Act. II, sc. 2.)

failliblement huit jours après. Cet inconvénient dégoûte fort *Nicia*; il ne veut plus entendre parler de mandragore. Callimaque insiste: il y a un moyen de se garantir de ces suites fâcheuses, c'est d'y exposer un tiers, et de faire courir l'aventure à un rustre, à un pauvre diable qu'on prendra le soir par force dans la ville. On l'amènera les yeux bandés à la maison; il y passera la nuit; on le reconduira ensuite où on l'aura pris: il deviendra ce qu'il pourra. Cela fait, le venin de la potion est enlevé; il n'y a plus de danger à craindre.

On conçoit les répugnances de *Nicia*. Callimaque parvient à les vaincre. «Puisque vous m'assurez, reprend le docteur, que rois, princes et seigneurs en ont passé par-là, je n'ai plus rien à dire.» Il n'a plus rien à dire pour son compte, mais bien pour celui de sa femme. «Qui pourra jamais la résoudre à un remède tel que celui-là? —Son confesseur, dit le parasite.—Mais qui disposera le confesseur? — Vous, moi, l'argent, notre perversité, la leur (1) [cela est traduit mot pour mot]. — Et si elle ne veut pas aller parler à son confesseur? — Vous l'y ferez conduire par sa mère, qui a tout empire sur son esprit.»

Or, on nous a prévenus d'avance que cette

(1) *Tu, io, i danari, la cattività nostra, la loro.* (*Mandrag.*, act. II, sc. 6.)

mère est une femme de bonne humeur et de bonne composition, qui ne demandera pas mieux que d'aider à jouer ce tour. Elle s'y prête en effet de bonne grâce. *Nicia* explique au parasite pourquoi il y a tant de façons à faire, pour engager Lucrèce à consulter son confesseur. C'est bien la créature la plus douce et la plus facile à vivre; mais une voisine lui ayant persuadé que si elle faisait vœu d'entendre, pendant quarante jours, la première messe aux frères servites, elle obtiendrait un enfant, elle fit ce vœu; elle y était peut-être allée vingt fois, quand un de ces maudits moines se mit à rôder autour d'elle, de telle façon qu'elle n'y voulut plus retourner. «Cela est pourtant bien mal, ajoute le bonhomme, que ceux qui devraient nous donner de bons exemples, agissent ainsi»! Le parasite ne s'étonne plus de la répugnance de Lucrèce; mais M[me]. *Sostrata* sa mère saura bien en venir à bout. Il ne demande plus au docteur que vingt-cinq ducats pour bien disposer le confesseur. «Ces moines, dit il, sont de fins matois, et cela est tout simple, puisqu'ils savent leurs péchés et les nôtres (1); il faut les bien connaître pour en pouvoir tirer parti. N'allez donc pas gâter nos affaires. Un homme d'étude comme vous ne connaît que ses livres, et s'en-

(1) *Questi frati son trincati astuti, ed è ragionevole, perchè e' sanno i peccati nostri e loro.* Act. III, sc. 2.

tend peu aux choses du monde. » Bref, il lui recommande de le laisser parler au moine, et de ne pas dire un mot pendant leur entretien.

Frère Timothée paraît, vêtu des habits de son ordre : une bonne dévote l'accompagne. Représentons-nous cette scène jouée, non sur le théâtre profane de Florence, mais au Vatican, dans les petits appartemens de Léon X. — « Si vous voulez vous confesser, dit le moine à la dame, je ferai ce que vous voudrez. — Non pas pour aujourd'hui ; on m'attend, et il me suffit de m'être un peu soulagée par ce petit moment d'entretien. Avez-vous dit ces messes de Notre-Dame ? — Oui ma sœur. — Tenez, prenez ce florin, et dites tous les lundis, pendant deux mois, la messe des Morts pour l'ame de mon mari. C'était un homme fort grossier ; mais enfin la chair parle, et je ne puis m'empêcher d'être toute émue quand je pense à lui. Mais croyez-vous qu'il soit en purgatoire ? — Sans doute. — Je n'en sais rien ; vous savez ce qu'il me faisait quelquefois ; je m'en suis souvent plainte à vous. Je m'éloignais de lui tant que je pouvais, mais il était si importun ! — Ne craignez rien, la miséricorde de Dieu est grande : quand la volonté ne manque pas à l'homme, le tems ne lui manque jamais pour se repentir. — Croyez-vous, mon père, que les Turcs passent cette année en Italie ? — Oui, si vous ne faites point dire de prières. — Que dieu nous soit en

aide! Les maudits infidèles! cette coutume qu'ils ont d'empaler me fait grand'peur. »

Là-dessus, elle quitte le moine. « Les personnes les plus charitables, dit-il à part, et les plus ennuyeuses qu'il y ait au monde, ce sont les femmes. Chassez-les, vous évitez l'ennui et le profit; écoutez les, vous avez le profit et l'ennui tout à-la-fois; il est vrai qu'on n'aurait point de miel sans les mouches. » Timothée aperçoit *Ligurio* le parasite et *Nicia*, qu'il connaît, mais qu'il n'a pas vus depuis long-temps. Il leur demande ce qu'il y a pour leur service. *Ligurio* lui dit que *Nicia* est devenu sourd, mais qu'il va parler et répondre pour lui. Messire *Nicia* que vous voyez, et un autre homme de bien dont je vous parlerai tout à l'heure, ont plusieurs centaines de ducats à faire distribuer en aumônes. — Le docteur *à part*: Morbleu! — *Ligurio* tout bas: Taisez-vous, de par tous les diables. Mon père, ne prenez pas garde à ce qu'il dit, il n'entend pas; il croit quelquefois entendre, et répond tout de travers. J'ai sur moi une partie de cet argent, et ils veulent que ce soit vous qui en fassiez la distribution. — Très volontiers. — Mais il faut auparavant que vous nous aidiez dans une affaire survenue à M. le docteur, où il y va de l'honneur de toute sa famille.

Alors, en négociateur habile, il ne dit pas d'abord de quoi il s'agit. Il imagine un cas encore

plus grave. Il est arrivé un malheur à une niece du docteur *Nicia*, pensionnaire dans un couvent (1). Il s'agit d'engager l'abbesse à lui faire prendre une potion qui en fasse disparaître les suites (2). Messire *Nicia* y met tant d'importance, qu'il a fait vœu de donner trois cents ducats pour l'amour de Dieu; et c'est à vous qu'il veut les confier, pour que vous arrangiez cette affaire avec l'abbesse. — *F. Timothée.* Cela demande réflexion. — *Ligurio.* Considérez que de bien vous ferez à la fois; vous conservez l'honneur du couvent, de la jeune personne, de ses parents; vous rendez une fille à son père; vous satisfaites M. le docteur et toute sa famille; vous faites toutes les aumônes qu'on peut faire avec trois cents ducats; et d'un autre côté, à qui ferez-vous tort? A un morceau de chair qui n'est pas né (3), qui n'a ni vie ni sens, qui peut périr de mille autres manières. Je crois que ce qui est bien, c'est de faire à plusieurs personnes du bien et du plaisir. — Que le nom de Dieu soit béni! je consens à ce que vous voulez; pour l'amour de Dieu

(1) *È seguito che o per stracurataggine delle monache, o per cervellinaggine della fanciulla, la si trova gravida di quattro mesi.* (Act. III, sc. 4.)

(2) *Per far la sconciare*, ibid.

(3) *Voi non offendete altro che un pezzo di carne non nata, senza senso, che in mille modi si può sperdere*, ibid.

et par charité, il n'y a rien qu'on ne doive faire. Dites-moi où est le couvent, donnez-moi la potion, et si vous le jugez à propos, un peu d'argent, pour commencer à faire quelque bien. — Oh! je vois maintenant que vous êtes ce bon religieux que l'on m'avait dit. Tenez, voilà une partie de la somme. Le couvent est..... Là, notre fourbe s'interrompt, fait semblant d'être appelé par quelqu'un, et revient un instant après. On vient de lui dire une bonne nouvelle. La jeune personne n'a plus besoin de secours; un accident, une chute a tout arrangé. Mais cela ne changera rien à notre projet d'aumônes, si vous voulez rendre un autre service au docteur. — De quoi s'agit-il? — D'une chose moins difficile, moins scandaleuse, qui nous sera plus agréable, et qui vous sera plus utile.—Dites-moi ce que c'est; vous m'avez inspiré tant d'amitié, qu'il n'y a rien que je ne fasse pour vous. — *Saturio* l'emmène enfin, pour lui faire la confidence tout entière.

Frère Timothée consent à tout ce qu'on veut. D'un autre côté, *Sostrata*, mère de Lucrèce, engage sa fille à consulter le bon père et à s'en rapporter à lui. Le moine, dans une scène très bien filée, combat tous les scrupules de l'innocente Lucrèce, par des raisonnemens auxquels elle ne peut répondre, et qu'il termine ainsi: «Enfin, quel est votre but? de remplir une place dans le paradis, et de satisfaire votre mari.» Il lui

cite la *Bible* et en tire l'exemple des filles de Loth, qui, n'ayant eu que de bonnes intentions, ne commirent point de péché. « Je vous jure, ajoute-t-il, par ce que je porte de sacré sur ma poitrine (1), que vous ne ferez pas plus de mal en obéissant à votre mari dans cette occasion, qu'il n'y en a à manger de la viande le mercredi, péché qui s'efface avec de l'eau bénite (2). » D'un autre côté, la bonne mère *Sostrata* presse sa fille et se moque de ses craintes. « Pauvre sotte, lui dit-elle, que crains-tu ? Il y a cinquante femmes dans ce pays-ci qui en lèveraient les mains au ciel (3) ! »

La pauvre Lucrèce, après avoir répété plusieurs fois : Que me conseillez-vous ? à quoi m'engagez-vous, mon père ? cède enfin. Mais je ne crois pas, dit-elle, que je sois en vie demain matin. — Ne craignez rien, ma fille, reprend le moine, je prierai Dieu pour vous ; je dirai l'oraison de l'ange Raphaël, pour qu'il vous accompagne. Allez en paix et préparez-vous à ce mystère, car nous voilà bientôt au soir. »

Le soir vient en effet, tout est prêt : on sent bien que ce misérable, cet homme du coin, ce

(1) *Per questo petto sacrato.* (Act. III, sc. 2.) J.-B. Rousseau a traduit : *Par le reliquaire que je porte.*

(2) *Che è un peccato che se ne va con l'acqua benedetta.* (Ibid.)

(3) *Di che hai tu paura, moccicona? e' ci sono cinquanta donne in questa terra che ne alzerebbono le mani al cielo.* (Ibid.)

malotru dont on doit s'emparer pour l'expérience, n'est autre que Callimaque. Il se travestit en mendiant, se met un nez postiche, et attend dans un endroit convenu qu'on vienne le prendre. *Nicia* grotesquement déguisé en militaire, ce qui ne l'empêche pas d'avoir grand'peur, *Syrus*, valet de Callimaque, et le parasite aussi déguisés, frère Timothée, en habit de médecin, comme l'a été Callimaque, et que *Nicia* prend pour lui, vont faire l'expédition. Leur dialogue est rempli de traits plaisants (1). *Syrus* va à la découverte, et revient dire qu'il a trouvé ce qu'il leur faut, un jeune manant qui chante et joue du luth et qui vient de leur côté. Il vient effectivement; ils l'entourent, lui jettent un voile sur la tête, l'entraînent, le font entrer dans la maison et l'enferment.

La nuit se passe. Dès le matin, frère Timothée est aux aguets. Son monologue est curieux, surtout quand on se rappelle quels étaient les spectateurs. « Je n'ai pu fermer l'œil cette nuit, tant je brûle de savoir comment Callimaque et les autres l'ont passée. J'ai fait différentes choses pour tuer le tems; j'ai dit Matines; j'ai lu une

---

(1) *Ligurio* les range en bataille. *Al destro corno*, dit-il, *sia proposto Callimaco, al sinistro io, intra le due corna starà quì il dottore....... Il nome sia san cuccù.* Nicia. *Chi è san cuccù?* Ligurio. *È il più onorato santo che sia in Francia.* (Act. IV, sc. 9.)

Vie des Saints Pères; je suis allé dans l'église; j'ai rallumé une lampe éteinte; j'ai mis un autre voile à la Madone qui fait des miracles. Combien de fois n'ai-je pas dit à nos frères de la tenir propre! Et puis ils s'étonnent que la dévotion diminue! Je me rappelle un temps où il y avait autour d'elle cinq cents images; il n'y en a pas vingt aujourd'hui : la faute en est à nous, qui n'avons pas su maintenir sa réputation. Nous étions dans l'usage, chaque soir après Complies, d'y aller en procession, et d'y faire chanter des hymnes tous les samedis. C'était là que nous offrions toujours nos vœux, pour qu'on y vît des images fraîches; dans la confession, nous encouragions les hommes et les femmes à y porter aussi leurs vœux. Maintenant, on ne fait plus rien de tout cela; et nous sommes tout surpris que le zèle se refroidisse! O que mes pauvres frères ont peu de cervelle (1)! »

Le reste se passe en récits qui mettent sous les yeux du spectateur ce qui s'est fait dans la maison. Le docteur raconte au parasite où et comment il a conduit le mendiant, les soins qu'il s'est donnés, les précautions qu'il a prises; tout a réussi parfaitement; il est au comble de la joie. Callimaque, plus joyeux encore, et avec plus de raison, fait au même *Ligurio* un récit d'une au-

(1) Act. V, sc. 1.

tre espèce, dans lequel rien n'est oublié. Lucrèce et sa mère paraissent; *Nicia* continue d'être dans l'enchantement ; frère Timothée partage l'allégresse commune. Callimaque revient dans son habit de médecin. « Lucrèce, dit le bon mari, voilà celui qui sera cause que nous aurons un bâton pour soutenir notre vieillesse. Je lui ai beaucoup d'obligation, répond la jeune femme; il faut qu'il soit notre compère. » Cette idée plaît fort à *Nicia*, il donne même à Callimaque une clef du rez-de-chaussée de sa maison pour qu'il puisse les venir voir à toute heure, quand cela lui fera plaisir. Frère Timothée demande la somme qu'on lui a promise pour les aumônes; on lui donne un second à-compte, et tout le monde s'en va content.

Il n'y a rien à dire sur les mœurs de cette pièce; et quand on l'a lue, il n'y a non plus rien à dire sur les mœurs du siècle où elle eut un si grand succès, et des hommes devant qui elle fut représentée. L'histoire et la satire mêmes n'en peuvent donner une idée plus juste et plus forte. Mais Florence était le lieu où la représentation de *la Mandragore* pouvait être le plus piquante. Il paraît certain que l'aventure qui en fait le sujet n'était point de pure invention, qu'elle était même arrivée récemment (1), et que l'on connaissait

(1) Voyez *Teatro antico italiano*, t. III, *Ragionamento*, p. XIX.

encore dans la ville *Nicia*, Callimaque, Lucrèce et frère Timothée; ainsi le scandale d'une satire personnelle était joint à celui de l'action même. Ce n'était plus la comédie de Plaute et de Térence: c'était celle d'Aristophane; mais Paul Jove assure que l'auteur avait rempli sa pièce de plaisanteries si fines et si agréables, que les spectateurs les plus chagrins ne pouvaient s'empêcher de rire. Les citoyens mêmes, ajoute-t-il, qui étaient ainsi traduits sur la scène, quoique frappés des traits les plus piquants, n'avaient pas la force de s'en fâcher (1).

Mais laissant à part l'excessive licence des choses et celle des mots, on ne peut disconvenir que *la Mandragore* n'ait un mérite supérieur. Les événements y sont habilement distribués, les différents caractères tracés avec fidélité et avec art, les plaisanteries pleines de sel, le style vif, comique, pur et vraiment florentin, comme celui de la *Calandria*, quoique peut-être moins léger et moins élégant. La simplicité de *Nicia* ressemble un peu à celle de *Calandro*; mais son caractère est plus comique, parce que c'est un docteur, et parce qu'en tombant dans tous les piéges il se croit savant et rusé. Lucrèce est une femme honnête, mais soumise, simple et crédule; Callimaque un amant hardi, entrepre-

(1) Paul Jove, *in Elog. Niccol. Machiav.*

nant, à qui rien ne répugne pour réussir dans son amour. Son travestissement en médecin et son latin de collége ne semblent pas avoir été inconnus à Molière. Le parasite *Saturio* est tout différent de ceux de la comédie latine ; c'est peut-être le seul gourmand spirituel dont on ait fait sur le théâtre un premier mobile d'action. Timothée est ce que les meilleurs moines étaient alors. Il n'est ni débauché ni même trop hypocrite ; il ne s'occupe que de faire venir l'argent au couvent, et, comme on dit, l'eau au moulin. Tout moyen lui paraît bon ; mais au fond il n'est pas plus méchant qu'un autre, et c'est la grande différence qui est entre lui et Tartuffe, auquel on pourrait croire qu'à d'autres égards il a pu servir de modèle. Il résulte même de l'immoralité de ce moine une forte moralité, et l'auteur n'a pas voulu qu'elle échappât aux spectateurs.

Dans la scène du quatrième acte, où il se trouve, la nuit, hors de son couvent, dans la rue, travesti, prêt à coopérer à une très méchante œuvre : « Ils ont bien raison, dit-il, ceux qui disent que la mauvaise compagnie peut conduire un homme à la potence, et il arrive aussi souvent malheur pour être trop facile et trop bon que pour être trop méchant. Dieu sait que je ne pensais point à faire tort à personne. Je me tenais dans ma cellule, je disais mon office, j'entretenais mes dévotes. Ce diable de *Ligurio* m'est

venu trouver. Il m'a fait mettre un doigt dans le chemin de l'erreur; j'y ai mis ensuite le bras, enfin toute ma personne, et je ne sais pas encore jusqu'où cela peut me mener. »

La seconde comédie de Machiavel présente aussi une sorte de résultat moral, mais il n'est pas acheté par moins d'indécence, et la pièce n'est pas du même intérêt pour l'histoire de l'art. *La Clizia* n'est qu'une imitation de *la Casina* de Plaute, regardée comme la plus libre des comédies de ce poète. Le quatrième acte de l'une est même presque littéralement traduit de celui de l'autre. Dans *la Clitie* comme dans *la Casine* une jeune fille, élevée dans la maison d'un riche négociant, parvenue à l'âge de plaire, plaît également au vieillard et à son fils. Le père ne pouvant rien entreprendre sous les yeux de sa femme, qui surveille de trop près la jeune orpheline, veut la marier avec un de ses gens, qui a promis de la lui livrer. Cléandre, son fils, évente ce projet, et veut le contreminer en engageant sa mère à donner plutôt Clitie à un autre de leurs gens, de qui il a reçu la même promesse. La mère aime mieux que son vieux libertin de mari reçoive une forte leçon. Le mariage qu'il voulait faire est conclu; mais au lieu de Clitie, c'est un jeune garçon déguisé en fille qu'on donne pour femme à son protégé. Il est aisé de voir ce qui arrive la nuit sui-

vante. La confusion du vieillard est extrême, et sa femme profite de cet esclandre pour le ramener à une meilleure conduite. Un homme arrive alors de Naples, qui se trouve être le père de Clitie; Cléandre la demande, l'obtient, et son père devenu sage lui accorde aussi son consentement.

Ce n'est pas seulement de détails licencieux que cette pièce est remplie, ainsi que *la Mandragore ;* on y voit des traits d'une autre espèce qui ont plus droit de surprendre. Ce n'est plus des moines qu'il s'agit; le nom qui doit être le plus sacré, partout où règne la religion chrétienne, est compromis et profané de la plus étrange manière. Par exemple, le valet que le vieux Nicomaque destine à épouser Clitie craint que le marché qu'il a fait de la lui livrer aussitôt ne le brouille avec toute la famille. Le vieillard le rassure (1). « Que t'importe, lui dit-il? Attache-toi au Christ, et moque-toi des saints. — Oui; mais si vous veniez à mourir, les saints me traiteraient fort mal. — Ne crains rien. Je te ferai un si bon parti que les saints ne pourront plus te donner d'embarras. » Ce trait, et ce n'est pas le seul, se trouve pourtant dans une comédie imprimée à Florence (2) avec toutes les permissions, et

(1) Act. III, sc. 6.
(2) 1537, in-8°.

mise par les académiciens de *la Crusca* au rang des textes de langue (1).

Mais ce n'est point *la Clitie*, ce n'est pas non plus une comédie en vers, en partie libres et en partie rimés (2), dont la scène est dans l'ancienne Rome, et dont les mœurs sont dignes de ce qu'était alors la nouvelle ; c'est encore moins une petite pièce en trois actes et en prose, comme *la Mandragore* et *la Clitie*, mais si licencieuse qu'il est impossible d'en indiquer le sujet, et qu'on n'a même pas osé lui donner un titre (3) ;

(1) Il est naturel de penser qu'elle fut aussi représentée. M. *Napoli Signorelli* conjecture qu'elle le fut en 1506 ; il se fonde sur ce que, dans la première scène, *Cleandro* dit à Palamède : « Lorsqu'il y a douze ans le roi Charles VIII passa, en 1494, par Florence, en allant, avec une forte armée, à son expédition de Naples, etc. » Il conclut aussi d'un autre passage que *la Mandragore* avait paru auparavant. Dans la troisième scène du second acte, Nicomaque propose à sa femme de prendre un bon religieux pour arbitre de leurs différends, et il lui nomme frère Timothée, ce saint homme, dit-il, par les prières duquel Mme. Lucrèce *Calfucci*, qui était stérile, a obtenu d'avoir un enfant. Cette allusion, en effet, ne peut avoir rapport qu'à une pièce déjà connue du public. (*Stor. crit. de' Teatri*, t. III, p. 217, 218.

(2) *Commedia in versi*, publiée pour la première fois dans le sixième vol. des OEuvres de Machiavel, édition de Livourne, sous le nom de Philadelphie, 1797, in-8°.

(3) *Commedia sine nomine*. D'autres l'ont attribuée à *Francesco d'Ambra ;* mais elle est aujourd'hui reconnue pour être de Machiavel. Voyez ses OEuvres, *ibid.* Un vieillard marié, amoureux

ce n'est pas enfin la traduction de l'*Andrienne* de Térence (1), qui ont placé Machiavel parmi les meilleurs auteurs comiques de son temps; c'est la seule *Mandragore*, à qui, mettant toujours à part ce qui regarde la licence des mœurs, il ne serait pas difficile de prouver que le premier rang appartient pour le véritable génie comique, quoiqu'on ne lui donne ordinairement que le second.

---

de sa commère, sa jeune femme Catherine poursuivie par plusieurs amants et par un moine, sont les sujets édifiants de cette comédie. Frère Albéric se procure la clef d'une maison voisine, qui est celle de la commère; il y attire Mme. Catherine; après y être allé lui-même pour son compte, et y être resté tout à son aise, il y envoie le vieux mari qui croit trouver au lit sa commère et y trouve sa femme. Grande querelle dans le ménage et paix signée par les bons soins du coquin de moine. On voit qu'en effet c'est-là une pièce qui n'a point de nom. Pour bien finir, Catherine ne manque pas de dire : *Ringraziato sia Dio!* ni frère Albéric de répondre : *E la sua Madre ancora!*

(1) Œuvres de Machiavel, même volume.

CHAPITRE XXIII.

Comédies de l'Arétin, Notice sur sa vie; Comédies du Cecchi, du Lasca, du Dolce, du Parabosco, d'Ercole Bentivoglio, de Francesco d'Ambra, du Secchi, du Ruzzante, d'Andrea Calmo, des Intronati de Sienne, etc.; *Fin de la Comédie.*

Les comédies que nous avons vues jusqu'ici sont classiques; elles forment en quelque sorte un ordre à part dans cet ancien théâtre italien, bien différent, comme on le voit, de celui dont on nous avait donné l'idée. Nous allons passer maintenant à des comédies plus nombreuses et regardées comme du second ordre, mais où l'on trouve encore cette peinture de caractères, cette force d'intrigue, ce sel de plaisanterie et ce comique de situation plus que de mots, qui constituent la vraie comédie. Elles ne sont pas moins licencieuses que les autres; mais les pièces dont nous nous occuperons d'abord ont cela de particulier, qu'à quelque point qu'elles le soient, le nom seul de leur auteur en fait craindre encore davantage. On voit que je veux parler de l'Arétin. Quoique ce soit à d'autres productions qu'il doive la plus grande

partie de sa célébrité, comme de tous les genres qui peuvent être admis dans cette Histoire, la comédie est celui où ce génie bizarre et sans frein a le mieux réussi, nous nous arrêterons d'abord quelques moments sur sa vie, à peu près aussi bizarre que son génie, et inégale dans ses vicissitudes comme son talent l'est dans ses ouvrages.

Pietro Aretino, ainsi appelé du nom d'Arezzo sa patrie, naquit le 20 avril 1492, dans cette ville de Toscane, d'un commerce illégitime entre un gentilhomme nommé *Luigi Bacci*, et une femme dont on ignore l'état, mais dont on voit, par une lettre de l'Arétin lui-même (1), que le nom était *Tita*. Ses premières années s'écoulèrent à Arezzo auprès de sa mère. Il y fit très peu d'études; et ses Lettres attestent en plusieurs endroits qu'il n'apprit ni le grec ni même le latin. Mais ses dispositions heureuses et ses talents naturels suppléèrent bientôt à ce défaut d'instruction. La lecture des meilleurs poètes italiens développa de bonne heure en lui le goût des vers, et il annonça, dès son premier essai poétique, cette singulière liberté d'écrire à laquelle il dut dans la suite presque toute sa célébrité. Il sortit jeune d'Arezzo, et ce fut, dit-on, pour avoir fait un sonnet contre les indulgences. A Pérouse, où il s'était réfugié, il ne se montra pas beaucoup plus sage, s'il est vrai,

(1) *Lettere di P. Aretino*, édit. de Paris, 1609, t. V, p. 114.

comme on le dit aussi, qu'ayant aperçu dans le lieu le plus fréquenté de la place publique une peinture qui représentait la Madeleine aux pieds du Christ, tendant les bras dans l'attitude de la douleur, il alla de nuit y peindre un luth, que la sainte paraissait tenir entre ses mains.

Il se fixa cependant plusieurs années à Pérouse, où il n'eut d'abord pour vivre d'autre état que celui de relieur. Cet état même lui rendit bientôt familiers les meilleurs livres, et le mit en relation avec les esprits les plus distingués de la ville. Mais voyant que ni ces liaisons ni les connaissances qu'il avait acquises ne faisaient rien pour sa fortune, il se rendit à Rome (1) à pied, et sans autre bagage que les habits qu'il avait sur le corps. Il y fut reçu chez un riche négociant (2), et bientôt attaché, on ne sait à quel titre, au service du pape Léon X; il le fut ensuite à Clément VII, et il se plaint dans ses Lettres d'avoir perdu sept ans de sa vie avec les deux papes Médicis (3).

Obligé de sortir de Rome (4), à cause des infâmes sonnets qu'il fit pour seize figures obscènes dessinées par Jules Romain, et gravées par Marc-Antoine Raimondi de Bologne (5), il se ré-

(1) En 1517.

(2) *Agostino Chisi.*

(3) T. I, p. 64; V, p. 271; VI, p. 114.

(4) En 1524.

(5) Le pape Clément VII, informé du scandale donné par ces

fugia dans sa patrie, et n'y resta pas long-temps. Jean de Médicis, le fameux chef des bandes noires qui était alors à Fano, l'y appela auprès de lui, et l'emmena dans le Milanais lorsqu'il y alla joindre l'armée de François Ier. L'Arétin s'y rendit agréable à son nouveau patron et au roi lui-même, par les ressources et la vivacité de son esprit. Cela ne l'empêcha pas de ménager sa réconciliation

deux artistes, aurait sévi contre eux; mais Jules Romain, demandé par le duc de Mantoue, était déjà parti de Rome. Marc-Antoine fut seul arrêté et mis en prison; l'Arétin l'en fit sortir par la protection du cardinal Hippolyte de Médicis. Ce fut alors qu'il connut les seize figures obscènes, et qu'il composa seize sonnets pour mettre au bas de chacune de ces figures. Ce redoublement de scandale aurait été puni, s'il ne s'était enfui de Rome. Les sonnets ont été imprimés sous ce titre : *Sonetti lussuriosi di Pietro Aretino*, in-12, sans autre indication. Ce livret, qui n'a que vingt-trois pages, est extrêmement rare. Les figures n'y sont pas, excepté celle qui servait de frontispice. On peut croire cependant qu'il en fut fait une édition où elles sont toutes, d'après une lettre de l'Arétin à César *Fregoso*, où il dit qu'il lui envoie *il libro de' sonetti e delle figure lussuriose*. Quant aux planches gravées par Marc-Antoine, il paraît qu'elles n'existent plus. Chevillier, *Origine de l'imprimerie de Paris*, p. 224, dit que Jollain, riche marchand de Paris, ayant découvert des planches où étaient gravés les dessins de Jules Romain et les sonnets de l'Arétin, les acheta cent écus pour les détruire, et que l'on a toujours cru depuis que c'étaient les cuivres originaux de Marc-Antoine. Chevillier porte à vingt le nombre de ces figures, comme l'avaient fait avant lui *Vasari*, *Baldinucci*, Félibien et *Fontanini*; mais il est certain qu'il n'y en a jamais eu que seize.

avec Clément VII et son retour à Rome. Un nouvel orage l'y attendait. La cause en fut assez ignoble. Ce favori d'un guerrier aimable et d'un grand roi devint à Rome amoureux d'une cuisinière (1); elle était sans doute jolie, car elle était en même temps aimée d'Achille *della Volta*, gentilhomme bolonais. L'Arétin fit pour ou contre leur maîtresse, on ne dit pas lequel des deux (2), un sonnet injurieux pour son rival. Le Bolonais l'ayant rencontré seul, lui donna cinq coups de poignard dont il lui perça la poitrine et lui estropia les mains.

L'Arétin guéri des suites de cet assassinat, en demanda justice au pape, et ne put l'obtenir. Il partit furieux de Rome, retourna auprès de Jean de Médicis, et s'y rétablit si bien dans sa première faveur, que ce général lui faisait partager non seulement sa table, mais son lit; qu'en un mot il ne pouvait plus se passer de lui. Devenu presque militaire par cette intimité avec un guerrier, l'Arétin se ressentit des funestes événements de la guerre. Son Mécène, ou plutôt son général, reçut dans un combat (3) un coup de mousquet qui lui cassa la jambe: il se fit transporter à Man-

---

(1) Celle de monsignor *Giberti*, dataire du souverain pontife.

(2) *Si mosse questi a comporre sopra di essa un certo sonetto.* (Mazzuchelli, *Vita di P. Aretino*, p. 26.)

(3) A Governolo.

toue. Frédéric de Gonzague, marquis et bientôt après duc de Mantoue, craignant de déplaire à l'empereur, refusa d'abord de recevoir un militaire blessé au service du roi de France. Les démarches, les prières et l'éloquence de l'Arétin dissipèrent ces appréhensions. Les portes de Mantoue s'ouvrirent pour Médicis; le marquis alla même le visiter et lui offrir tout ce qui pouvait dépendre de lui. Il fallut couper la jambe, et ce fut inutilement. Jean de Médicis mourut dans les bras de l'Arétin (1), qui ne l'avait pas quitté un instant pendant sa maladie. Il le fit peindre après sa mort par Jules Romain, et conserva long-temps avec le plus grand soin et la plus tendre affection ce portrait.

Privé de cet appui, l'Arétin prit le parti de vivre en pleine liberté, et du seul produit de sa plume. Il alla se fixer à Venise (2), où le doge Gritti l'accueillit honorablement, et lui promit sa protection. L'Arétin se crut autorisé par cette promesse à parler et à écrire, avec la témérité dont il s'était fait une habitude, contre le pape Clément VII, au moment où, après le sac de Rome, ce pontife était enfermé dans le château St.-Ange; mais le doge, sollicité sans doute par le pape, reprit sévérement le satirique et lui ordon-

(1) 30 décembre 1526.

(2) Mars 1527.

na de s'exprimer avec plus de prudence et de respect. Il ne commença cependant que deux ans après à changer de langage (1). Le majordôme du pontife (2), qui était son ami, ménagea son raccommodement et lui procura un bref honorable de ce pape qu'il avait insulté. L'Arétin, en y répondant, eut la bonne foi d'avouer à Clément VII qu'il avait surtout honte de l'avoir attaqué dans le moment de ses plus grands malheurs.

Le prélat qui l'avait réconcilié avec le pape, ne borna pas là ses bons offices; il obtint pour lui de Charles-Quint le don d'un très beau collier d'or, et l'offre du titre de chevalier. L'Arétin refusa cette dernière faveur, en rappelant un mot d'une de ses comédies (3), où il avait dit qu'un chevalier qui n'est pas riche est exposé à tous les affronts (4). Une autre chaîne d'or lui fut envoyée par François Ier (5), au moment où, pour réchauffer sans doute la libéralité de ses bienfaiteurs, il avait déclaré publiquement et dans ses lettres par-

(1) 1530.

(2) *Monsignor di Vasone*, évêque suffragant de Vicence. Voyez *Lettere scritte all' Aretino*, t. I, p. 62.

(3) Le *Maréchal*. C'était en 1530 : cette comédie était donc déjà faite, quoiqu'elle n'ait été imprimée que trois ans après.

(4) Il exprime cela par une comparaison originale, mais du plus mauvais goût : *un cavalier senza entrata è un muro senza croci, scompisciato da ognuno.*

(5) 1533.

ticulières, que ne trouvant que froideur et ingratitude chez les princes chrétiens, il allait passer à Constantinople et traîner chez les infidèles sa vieillesse et sa pauvreté. Il fut, comme il le dit dans une autre comédie (1), lié par une chaîne d'or, et enrichi dans le même temps par une pension du duc de Lève.

Lorsque Paul III remplaça Clément VII sur le trône pontifical (2), un malentendu pensa faire sortir l'Arétin de Venise où il se plaisait beaucoup, pour retourner à Rome qu'il n'aimait pas. Il pria un de ses amis de lui faire obtenir ce qu'on appelait un bref *de familiarité*. Il ne voulait parlà qu'une permission de correspondre avec sa sainteté, pour avoir, disait-il (3), un moyen de la réjouir une fois le mois par quelque plaisanterie. On entendit qu'il voulait entrer au service de Paul III, et l'on commença de solliciter pour lui dans ce sens; mais il arrêta promptement toutes les démarches. Deux motifs entre autres l'attachaient au séjour de Venise, qu'il appelait le paradis terrestre; liberté entière pour ses amours, ou plutôt pour son libertinage, et licence effrénée d'écrire et de parler à sa fantaisie, contre toutes personnes et sur toutes matières, de n'avoir rien qui gênât

(1) *La Çortigiana*, act. III, sc. 8.

(2) 1534.

(3) Lettres, vol. I, p. 34.

l'obscénité de sa plume ni le fiel âcre et mordant de ses discours. Le débit rapide de ses écrits licencieux et satiriques, et le profit qu'il en retirait, l'encourageaient chaque jour à en composer davantage. Outre les pensions et les présents, il gagnait, selon ses propres expressions, mille écus par an (et il faut songer à ce que valait alors cette somme), avec une main de papier et une bouteille d'encre.

Il ne pouvait, malgré l'étonnante fécondité de son génie, suffire seul à tant de travaux. Il prit pour aide le fameux *Niccolo Franco*, le logea dans sa maison et l'y retint quelques années. Il ne trouvait pas seulement en lui une impudence et un penchant à la médisance, égal au sien même, mais *Franco* savait parfaitement le grec et le latin; l'Arétin ignorait totalement l'un et entendait médiocrement l'autre; et comme il n'en écrivait pas avec moins d'assurance et d'effronterie sur des sujets où cette connaissance est nécessaire, les conseils et la plume d'un érudit lui étaient d'un grand secours.

Cependant ceux de ses écrits que les honnêtes gens pouvaient lire, lui avaient fait un grand nombre d'admirateurs. Des personnes de distinction vinrent jusque du royaume de Naples pour le visiter à Venise; il en venait de toutes les parties de l'Italie; il venait aussi des Français, des Allemands, des Espagnols, et même, si l'on en

croit ses Lettres, des Indiens, des Juifs et des Turcs. Il se plaignait de cette affluence en termes remplis d'orgueil et avec une emphase risible; mais il s'en plaignait cependant avec raison. Ces visites lui dérobaient un temps dont il avait besoin, et il prenait souvent le parti de s'échapper de sa maison et de se réfugier chez quelques-uns de ses amis, ou, comme il l'avoue franchement, de ses pauvres amies (1).

Devenu pour ainsi dire une puissance, par l'admiration de ses talents et la terreur de ses satires, il sut se maintenir presqu'également auprès de deux grandes puissances rivales, en les louant et les flattant alternativement toutes les deux. Mais Charles-Quint ajouta au collier d'or qu'il lui avait donné une pension de deux cents écus sur l'état de Milan (2); François Ier. négligea d'en faire autant; dès-lors toutes les louanges, toutes les hyperboles oratoires et poétiques lui furent retirées, et s'adressèrent exclusivement à l'empereur. On y attachait un tel prix que le connétable de Montmorency fit promettre à l'Arétin une pension de quatre cents écus, s'il voulait seulement continuer de louer également, comme il l'avait fait, l'empereur et le roi de France; et l'Arétin cachait

(1) *O a spassarmi la mattina nelle celle d'alcune poverine*, etc. (Lettres, t. III, p. 72.)

(2) 25 juin 1536.

si peu les vils motifs qui le faisaient écrire, qu'il répondit au connétable lui-même que quand on lui aurait assigné, pour sa vie, ces quatre cents écus de pension, il célébrerait la gloire du roi avec sa véracité accoutumée. Le brevet ne vint pas, et l'Arétin s'attacha uniquement à Charles V, qui l'en paya par des distinctions, des préférences et ce qu'on pourrait appeler des honneurs.

Quand cet empereur passa sur les états de Venise pour retourner en Allemagne, le sénat lui députa le duc d'Urbin, général des troupes de la république, avec quatre ambassadeurs. Le duc, qui aimait l'Arétin, lui proposa d'être du nombre; l'Arétin accepta, dans l'espérance d'être bien accueilli par l'empereur. Il ne s'était point trompé; dès que Charles, qui était à cheval, l'eut aperçu, il lui fit signe d'approcher, le mit à sa droite et l'entretint pendant tout le chemin. Arrivé à *Peschiera*, dés qu'il eut expédié les affaires publiques, il passa le reste du jour avec lui, dans une conversation familière. Ce fut en cette occasion que l'Arétin lui récita un panégyrique de près de trois cents vers (1), plein de ces exagérations qu'il n'y a de pudeur ni à prononcer ni à entendre. Le lendemain matin l'empereur fit compter au poète une somme considérable. Après la messe, il lui fit signe de le suivre; mais l'Arétin se cacha

(1) On le trouve dans ses Lettres, t. III, p. 30.

dans la foule et s'éloigna, par modestie, si l'on veut l'en croire, ou plutôt par crainte que Charles n'eût envie de l'emmener en Allemagne. L'empereur chargea les ambassadeurs vénitiens de lui dire le regret qu'il avait de ne l'avoir pas vu encore une fois avant son départ, et de prier de sa part la seigneurie de Venise d'avoir les plus grands égards pour la personne de l'Arétin, comme pour l'objet de ses plus chères affections (1).

Cette espèce de protée se pliait à toutes les formes, et ne négligeait aucun moyen de réputation ni de fortune. Il composait à Venise des ouvrages de dévotion en même temps que des œuvres de la plus sâle obscénité, et les vendait également cher. Il avait toujours les yeux sur la cour de Rome: Paul III reçut même pour lui, du duc de Parme, la demande du chapeau de cardinal. Jules III, successeur de ce pape, était d'Arezzo. Aussitôt qu'il fut élu, l'Arétin son compatriote lui écrivit des lettres de félicitation, et y joignit un sonnet qui toucha si vivement l'ame du pontife, qu'il envoya peu de temps après à l'auteur un présent de mille couronnes d'or, avec le titre et le cordon de chevalier de St.-Pierre (2); titre, il est vrai, qui n'était ni

(1) *Il tener rispetto alla persona dell' Aretino, come cosa carissima alla sua affezione.* (Lettres, t. III, p. 43; t. IV, p. 51.)

(2) 17 mai 1550.

un grand honneur, ni d'un grand profit (1); mais on n'en fut pas moins surpris de voir décoré de cet ordre, par la cour romaine, un poète qui avait autrefois écrit contre elle avec si peu de ménagement.

Ces honneurs ne firent qu'enfler son orgueil et ses espérances. Il se crut près d'être appelé à Rome, dans la plus haute faveur auprès du pape, et d'obtenir enfin ce chapeau, auquel il avait très réellement la confiance d'aspirer. Le duc d'Urbin, nommé général des troupes de l'Église, l'emmena à Rome avec lui (2). L'accueil qu'il y reçut de plusieurs cardinaux et du pontife lui-même, le fit d'abord se féliciter de son voyage. Jules III alla jusqu'à l'embrasser et même le baiser au front. Mais ce n'était pas pour des caresses que l'Arétin était venu. Voyant qu'elles n'étaient suivies ni de pensions ni de présents, il partit de Rome les mains vides, le cœur, comme il l'avoue lui-même, très affligé. Il revint à Venise et n'en sortit plus; mais malgré ce mauvais succès, il ne manqua pas de dire et d'écrire qu'il avait refusé le chapeau.

Il dissimulait autant qu'il le pouvait et les disgrâces de ce genre, et les désagréments que lui attirait son insolence; mais sa poltronnerie qui

(1) Le capital de la rente n'était que de 1500 écus, et le revenu annuel de 70 à 80.

(2) 1553.

était extrême les rendait quelquefois publics. Quelquefois il en était quitte pour la peur, comme dans deux aventures burlesques, que le grave *Mazzuchelli* n'a cependant pas jugées indignes d'être racontées (1). Le héros de la première est un guerrier et l'autre un peintre. Le célèbre capitaine ou *condottiere*, Pierre *Strozzi* avait enlevé à Ferdinand roi des Romains, au nom du roi de France, la forteresse de Marano. L'Arétin s'avisa de plaisanter sur cet exploit dans une de ses satires (2). *Strozzi* qui n'entendait point raillerie, lui fit dire de n'y pas revenir, ou qu'il le ferait poignarder jusque dans son lit. L'Arétin, qui le connaissait homme à le faire encore plus qu'à le dire, eut si grand'peur, qu'il s'enferma chez lui, n'y laissa entrer personne, et regardant toujours s'il lui pleuvait des poignards, vécut jour et nuit le plus malheureux homme du monde. Enfin tandis que *Strozzi* fut dans l'état de Venise, il n'osa jamais sortir de sa maison.

---

(1) *Vita dell' Aret.*, p. 66 et 67.

(2) Dans son *Capitolo* sur la fièvre quarte, et dans un sonnet composé auparavant, et qui commençait par ce vers :

Mentre il gran Strozzi arma virumque cano.

On retrouve ce vers dans le *capitolo* ci-dessus, avec ce léger changement :

E sallo un Piero, arma virumque cano,
Ch' ha speso il suo in far mille pazzie.

La frayeur que lui causa l'autre aventure fut moins longue, mais plus vive. Deux grands peintres, le Titien et le Tintoret étaient ennemis. L'Arétin, ami du premier, avait très mal parlé du second. Le Tintoret le rencontrant un jour près de sa maison, lui proposa de faire son portrait, et le pria d'entrer chez lui. Pierre s'y laissa conduire, et n'y fut pas plus tôt assis, que le Tintoret tira, d'un air furieux, un long pistolet de dessous son habit. « Eh! Jacques, que fais-tu là? s'écria l'Arétin effrayé? — Tenez-vous tranquille, répondit l'autre, je veux prendre votre mesure; » et le parcourant ainsi depuis les pieds jusqu'à la tête, il lui dit froidement : « Vous avez deux pistolets et demi de haut. » Pierre ayant eu le temps de se remettre : « Tu es un grand fou, lui dit-il, et tu fais toujours des tiennes; » mais il n'osa plus mal parler du Tintoret, et devint même de ses amis.

Dans d'autres occasions, il fut exposé à des suites plus graves; on a vu comment il avait été traité à Rome dans sa jeunesse; le comte d'Arundel, ambassadeur d'Angleterre, lui fit éprouver à Venise un traitement à peu près semblable, excepté que cette fois ce ne fut point à coups de poignard qu'il fut blessé. Il avait dédié en 1542, au roi d'Angleterre le second volume de ses Lettres. L'ambassadeur de ce monarque ne reçut que cinq ans après l'ordre de faire à l'Arétin un présent de trois cents écus. L'Arétin fut instruit de

cet ordre par un de ses amis qui demeurait à Londres. Un ami de Venise l'avertit un jour que la somme lui serait comptée le lendemain. Ne voyant rien venir, et toujours impatient de recevoir, il osa soupçonner l'ambassadeur de vouloir retenir cette somme. Il se permit même là-dessus des propos qui vinrent aux oreilles du comte. Celui-ci le fit épier, et suivi de six ou sept hommes armés de bâtons, le surprit seul et sans armes. Il le fit maltraiter devant lui, et l'Arétin eut même un bras grièvement blessé (1). Soit par crainte,

(1) Ce fut en octobre 1547, et il en résulte une conséquence qui n'aurait pas dû échapper à l'exact et soigneux *Mazzuchelli*. Il dit que le roi d'Angleterre, à qui l'Arétin avait dédié un livre de ses Lettres, était le même qui ordonna, cinq ans après seulement, de lui faire un présent de 300 écus. *Aveva l'Aretino a questo re dedicato nel* 1542 *il secondo volume delle sue Lettere, e quindi fu, sebbene dopo cinque anni, che questo monarca ordinò*, etc. (*Vita di P. Aret.*, p. 68 et 69.) C'est au roi Henri VIII que fut adressée, en 1542, cette dédicace; ce roi mourut le 28 janvier 1547, et puisque ce ne fut qu'en octobre de cette même année que l'aventure arriva, l'ordre de cette gratification ne fut donc donné que par son successeur Édouard V. Probablement l'Arétin, qui ne perdait jamais de vue ses affaires d'intérêt, et qui avait un ami à Londres, trouva le moyen de faire représenter au nouveau roi que le roi son père était mort sans avoir récompensé un homme aussi célèbre de la dédicace qu'il en avait reçue, et qu'il importait à sa dignité de réparer cet oubli; de-là l'ordre donné par Édouard, les délais de l'ambassadeur, les impertinences de l'Arétin, et le reste.

soit, comme il le fait entendre dans une de ses lettres, par des considérations politiques que le gouvernement lui imposa, il ne se vengea ni par de nouvelles médisances, ni en recourant aux magistrats. Avec une hypocrisie digne de lui, il couvrit sa modération du voile de la charité et de l'humilité chrétienne (1). Il parvint ainsi à intéresser D. Juan de Mendoza, ambassadeur de Charles-Quint, qui ménagea, huit ou neuf mois après, son raccommodement avec le comte d'Arundel (2). Ce comte voulut bien pardonner à celui qu'il avait fait battre, en témoigna beaucoup de regret, et ce qui toucha encore plus l'Arétin, lui compta enfin les trois cents écus.

A entendre les ennemis de l'Arétin, il reçut bien plus souvent dans sa vie des châtiments de cette espèce, et ce fut pour eux une source inépuisable de sarcasmes et de bons mots. Il est surprenant qu'il n'ait pas succombé à tant de mésaventures. On attribue sa mort à un accident d'un autre genre, et qui n'en fut pas moins funeste.

L'Arétin n'était pas fils unique. Mme. *Tita*, sa

---

(1) Il écrivait à un de ses amis, en parlant de l'offense qu'il avait reçue, qu'il désirait que Dieu lui pardonnât ses péchés comme il pardonnait cette offense; qu'avec la grâce de J.-C., il se confesserait cette semaine, et que même, s'il lui plaisait, il communierait dimanche; ce qu'assurément il ne ferait pas s'il avait le moindre ressentiment dans le cœur. (Lettres, t. IV, p. 171.)

(2) Ce ne fut qu'au mois de juillet 1548.

mère, lui avait laissé des sœurs, qui n'étaient pas non plus d'un seul père. Il les avait avec lui à Venise, et leur conduite, digne de la sienne, aurait scandalisé toute la ville, si les mœurs publiques y avaient laissé place à des scandales particuliers. On racontait un jour au frère des faits et gestes de ses sœurs, qui lui parurent si plaisants, qu'il se renversa sur sa chaise en éclatant de rire. Il tomba en arrière, frappa rudement de la tête sur le carreau, et mourut à l'instant même (1); suite fatale, et qu'on eût été loin de prévoir, de la mauvaise habitude qu'il avait prise de se renverser sur son siége, en riant aux éclats, ou plutôt de l'habitude bien plus mauvaise encore, de rire de ce qui aurait dû le faire rougir.

Si les choses se passèrent ainsi, que doit-on penser de la tradition qui s'est conservée dans l'église de St.-Luc où il fut enterré? Les curés de cette paroisse se sont transmis de l'un à l'autre que l'Arétin près de mourir, ayant reçu l'extrême-onction, dit en riant un vers impie qui ressemble à celui-ci :

Me voilà bien huilé, préservez-moi des rats (2).

C'est alors un petit conte sacerdotal à reléguer avec tant d'autres.

---

(1) En 1557.

(2) *Guardatemi da' topi or che son unto.*

L'Arétin avait soixante-cinq ans lorsqu'il mourut; mais la force de son tempérament lui promettait, malgré ses débauches, une plus longue vie; homme vraiment extraordinaire, et d'un génie que deux seuls obstacles peut-être empêchèrent de s'élever à la plus grande hauteur, son ignorance et ses vices. Il avait reçu de la nature du goût pour tous les arts. Ami du grand Michel-Ange et du Titien, ce fut à sa recommandation que Charles-Quint choisit ce dernier peintre pour faire son portrait. Il aimait aussi beaucoup la musique, et s'amusait souvent seul à jouer de l'archiluth (1). Mais ses deux passions favorites, après l'amour de l'argent, furent la table et les femmes. On le voit souvent, dans ses Lettres, occupé de mêts délicats et de bonne chère, et l'on croit que c'est par gourmandise qu'il ne dînait jamais hors de chez lui. On lui connaît un grand nombre de maîtresses. Mariées ou non, filles publiques, servantes même, il paraît que tout était bon pour lui; c'est dire assez qu'il n'en aima réellement aucune. On le voit cependant donner à une certaine *Perina Riccia* des preuves d'un véritable amour (2). Il la soigne et veille sans relâche auprès d'elle, pendant une maladie de treize mois. Elle guérit; elle le quitte et s'enfuit avec un autre

(1) Ou de l'*Arpicordo*.

(2) Voyez ses Lettres, t. I, p. 145, 148; t. II, p. 130, etc.

amant ; il ne cesse point de l'aimer. Elle meurt ; il la pleure, et plusieurs années après il la pleure encore.

Trois filles naturelles furent les fruits de ces deux différentes liaisons. Il perdit la troisième dès le berceau. Il aima tendrement la première, nommée *Adria*, pour qui même il fit frapper une médaille (1). La seconde, à qui il avait donné le nom d'*Austria*, n'avait que dix ans lorsqu'il mourut. Il ne l'aimait pas moins que son aînée. C'était avec elle qu'il jouait un jour, lorsque *Doni* l'alla voir accompagné d'un de ses amis. *Doni* le voyant s'amuser avec cette enfant, repoussa son ami et voulut l'empêcher d'entrer; l'Arétin les aperçut et leur cria qu'ils pouvaient approcher tous les deux : Non pas celui-ci, dit *Doni*, car il n'a pas été père.

Les honneurs littéraires qu'il reçut peuvent causer quelque surprise, quand on songe à sa vie presque toujours méprisable, et à l'usage qu'il fit de ses talents. Il fut des académies de Sienne, des *Infiammati* de Padoue et de celle de Florence. Un grand nombre d'auteurs lui dédièrent leurs ouvrages ; d'autres le citèrent comme un modèle d'éloquence. Il renchérit sur les louanges qui lui étaient données par celles qu'il se donna lui-même. Les éloges de ses admirateurs et les siens

(1) Voyez dans *Mazzuchelli*, *Vit. dell' Aret.*, p. 93, l'empreinte de cette médaille.

montèrent les têtes; il s'éleva en sa faveur une sorte d'enthousiasme dont les témoignages lui étaient adressés de toutes parts. On l'appela *divin*, et il répéta lui-même ce titre accolé à son nom, comme si c'eût été le surnom le plus ordinaire. On le nomma *le fléau des princes* (1), et il l'était plus encore par l'impudence de ses flatteries et par ses importunités, pour obtenir d'eux de l'argent et des grâces, que par ses satires et ses bons mots. Il poussa l'orgueil jusqu'à donner son portrait en présent, comme le font les souverains; et ce qui est plus singulier, il en régala même le roi de France. On frappa pour lui, et lui-même aussi se fit frapper des médailles en cuivre et en argent, qu'il donnait à ses amis, aux étrangers, aux princes (2). Il était grand et libéral dans sa dépense, magnifique dans ses habits, généreux et même charitable, peut-être par ostentation, peut-être aussi par habitude et par penchant.

Il eut des protecteurs puissants et de nombreux admirateurs; il n'eut peut-être pas un ami. *Nic-*

(1) L'Arioste lui donna lui-même ces deux titres vers la fin de son *Roland furieux :*

Ecco il flagello
Dé principi, il divin Pietro Aretino.
(C. XLVI, st. 14.)

On ne sait si c'est sérieusement ou par ironie.

(2) On dit qu'Ibrahim Pacha ayant vu une de ces médailles de l'Arétin, demanda de quel pays il était roi.

colo Franco, avec qui il avait vécu dans une familiarité si intime, devint son plus irréconciliable ennemi, et lança contre lui un nombre infini de sonnets (1), de satires et d'épigrammes. Le célèbre et ingénieux *Berni* ne l'épargna pas davantage. Le *Muzio*, le *Doni* qui l'avait d'abord flatté et qui le déchira ensuite, enfin une infinité d'autres auteurs lui rendirent avec usure les traits qu'il ne cessait de lancer. Il changeait souvent de langage, de sentiments et d'opinion. Flatteur et satirique tour à tour, et toujours par intérêt, il était aussi effronté dans ses palinodies que dans ses éloges. Il écrivait presque sans cesse, rapidement et sans soin, mais avec une facilité naturelle qui a quelque chose d'entraînant. Tiraboschi ne trouve dans son style ni élégance ni grâce; et il lui paraît avoir employé le premier ces ridicules hyperboles, dont on fit, dans le siècle suivant, un si fréquent et si déplorable usage (2).

Aucun de ses ouvrages n'a mérité d'être cité comme modèle. La liste en est fort longue, et elle

(1) Entre autres, ceux qui composent *la Priapeja*.

(2) *Stor. della Letter. ital.*, t. VII, part. II, p. 361. Il en cite un exemple tiré d'une lettre de l'Arétin, où il dit, en parlant de ses *Capitoli* satiriques : *In essi che hanno il moto col sole, si tondeggiano le linee delle viscere, si rilevano i muscoli delle intenzioni, e si distendono i profili degli affetti intrinsechi.* Il est sûr que le *seicento* tout entier n'a rien de plus ridicule.

offre des contrastes bizarres (1). On y voit, après les Dialogues, ou *Raggionamenti*, qui font la partie la plus connue de sa scandaleuse célébrité, une paraphrase des sept Psaumes de la pénitence; trois Livres sur l'humanité de J.-C.; la Genèse, et la Vision de Noé; la Vie de la vierge Marie; celles de Ste. Catherine et de S. Thomas d'Aquin. Après ces ouvrages édifiants, on y voit des satires obscènes, d'infâmes sonnets et d'autres poésies qui ne blessent pas moins le goût que la pudeur; mais on y trouve aussi un recueil considérable de Lettres (2), précieuses, malgré tous leurs défauts, pour l'histoire de sa vie et pour celle de son temps; quelques essais de poëmes épiques et une tragédie, dont nous avons parlé (3). On y trouve enfin cinq comédies, généralement regardées comme ses meilleurs ouvrages, mais sur lesquelles il est impossible de s'étendre beaucoup, non seulement à cause des détails scabreux dont elles sont remplies, mais parce que le génie indépendant de l'Arétin n'a pu s'y soumettre à aucune régularité,

(1) On peut la voir dans sa Vie, écrite par *Mazzuchelli*, où elle occupe soixante pages; ou bien, réduite à ce qu'elle a d'intéressant pour la bibliographie plus que pour l'histoire littéraire, dans notre article Arétin (Pierre) de la *Biographie universelle*, t. II.)

(2) Divisées en six livres, qu'il publia lui-même depuis 1533 jusqu'en 1557. Elles ont été réimprimées ensemble à Paris, 1509, 6 vol. in-8°.

(3) T. IV, p. 579 et 580; t. VI, p. 128 et suiv.

que le fait le plus simple lui suffit quelquefois pour faire de longues scènes, de longs actes, et une très longue comédie, qu'on ne lit pas sans quelque plaisir, à cause des traits d'esprit, de caractère, de situation et de bon comique que l'auteur y a su répandre, mais qui le plus souvent résistent à l'analyse, et dont tout le mérite disparaîtrait dans un extrait. Bornons-nous donc à prendre une légère idée de ces cinq pièces, qui tiennent leur place dans l'histoire de l'art, quoiqu'elles aient peu servi à ses progrès.

La première, intitulée *il Marescalco* (le Maréchal), est peut-être celle où ce vide d'action et cette fécondité dans les détails se font le plus sentir. Le duc de Mantoue s'amuse à jouer un tour à son maréchal, c'est-à-dire, au chef de ses écuries, qui a la réputation de ne pas aimer les femmes. Il annonce qu'il veut le marier, qu'il donnera quatre cents écus de dot, et fera les frais de la noce. La fête est préparée pour le soir même, et le maréchal ne sait encore ce qu'on veut lui dire. Ses amis, ses domestiques, deux seigneurs de la cour, son petit garçon *Giannicco*, sa nourrice même, viennent tour à tour lui parler de ce que le duc a dit, de ce que le duc a fait, des robes, des habits, des bijoux commandés, du repas de noce, de la dot et de mille autres choses dont il s'agit un jour de mariage, sans que personne lui dise rien de sa fu-

ture, et sans qu'il puisse la voir. Lui, qui ne veut point se marier, mais qui craint de déplaire à son maître, ne sait comment faire, dit tantôt oui, tantôt non, et flotte dans des irrésolutions très comiques. Sa nourrice lui fait, dans une longue scène, la peinture séduisante de tous les agréments du mariage, sans oublier la moindre circonstance. Dans une scène plus longue encore, Ambroise, un de ses camarades, lui en peint les désagréments. Cela ressemble à la consultation de Panurge dans Rabelais, ou plutôt, en donnant la priorité à qui elle appartient, c'est la consultation de Panurge qui y ressemble (1). Enfin le pauvre maréchal est contraint de céder. La pompe nuptiale s'avance. La mariée est couverte d'un voile; le voile se lève, et c'est le jeune *Carlo*, l'un des pages du duc, qui est cette mariée. On le reconnaît, on éclate de rire, on plaisante le maréchal, qui soutient son caractère, se trouve heureux d'en être quitte pour la peur, et déclare aux plaisants qu'il aime mieux qu'ils rient de lui

(1) Rabelais fit son premier voyage à Rome en 1534; il y retourna l'année suivante, et y séjourna plus de deux ans; la première édition de son roman philosophique de *Gargantua et de Pantagruel* parut en 1542, et la comédie du *Marescalco* était imprimée dès 1533. Rabelais peut donc, ou même doit l'avoir connue, et il est plus que probable que les conseils contradictoires de la nourrice et d'Ambroise lui donnèrent l'idée de la plaisante consultation de Panurge.

pour une fiction que d'avoir à pleurer toute sa vie pour une réalité.

Cette action est, comme on voit, des plus simples. A peine même peut-on dire qu'il y ait une action, et l'on conçoit difficilement comment le poète a pu en tirer cinq longs actes, donner aux scènes du mouvement et de la vie, au dialogue de la vivacité, de la chaleur et une certaine verve comique qui prouve en lui, malgré tous ses défauts, le véritable génie de l'art.

Les mêmes qualités se retrouvent bien dans *la Cortigiana*, sa seconde comédie; mais la même simplicité n'y est pas. Il y a deux actions, au lieu d'une, et qui ont si peu de rapport l'une avec l'autre qu'elles se font mutuellement perdre de vue, et qu'elles n'arrivent qu'avec beaucoup de peine à un dénoûment commun.

On est d'abord trompé par ce titre, *la Cortigiana*. On croit que l'héroïne de la pièce est une courtisane, et l'on s'attend à tout ce qu'un esprit tel que celui de l'Arétin a dû mettre de gaillardise dans un tel sujet; mais ce n'est rien moins que cela. Messer *Maco*, siennois, vient à Rome pour accomplir un voeu que son père avait fait de le faire cardinal. Pour devenir cardinal, il faut d'abord être courtisan; et ce métier de courtisan que Messer *Maco* ne sait pas, maître André se charge de le lui apprendre; c'est ce qui a fourni à l'auteur le titre de sa comédie. C'est

un cadre où l'on voit que peuvent entrer les satires les plus piquantes et les plus vives; l'Arétin ne les épargne pas; quelquefois ses traits sont fins et détournés, quelquefois aussi d'une franchise presque brutale. Maître André, dans sa première leçon, dit nettement à son élève qu'il faut, pour être courtisan, savoir mentir et blasphémer, être joueur, envieux, flatteur, hérétique, hableur, médisant, ingrat, ignorant, débauché dans tous les sens et dans tous les genres; puis il reprend chacune de ces qualités, et il explique en quoi elle consiste et comment on s'y prend pour l'acquérir. On peut juger par un seul mot des libertés qu'il se donne. Comment devient-on hableur, demande *Maco? Come si frappa?* et maître André répond: *Contando miracoli*, en racontant des miracles. Il met ailleurs en scène le sacristain de St.-Pierre, et ailleurs encore le gardien d'*Ara-Cœli*, tous deux avec des traits qui étonnent ceux mêmes qu'ils ne scandalisent pas.

On met ce pauvre *Maco* entre les mains d'un M. Mercure, médecin, qui pour le disposer au cardinalat lui fait prendre des pillules, et le fait plonger dans une étuve qu'il nomme *le moule des cardinaux*. Toute cette partie principale de la pièce est composée des tours qu'on lui joue et de scènes épisodiques très décousues, mais toujours gaies et pleines de sel. L'autre partie n'y a

pas le moindre rapport ; c'est un signor *Parabolano*, napolitain, petit maître ridicule, amoureux emphatique d'une jeune fille, au lieu de laquelle on le met bien avec une vieille courtisane. Ce sont des tours d'une autre espèce, et qui fournissent des détails d'une indécence différente, mais non moindre que les premiers. Les deux dupes s'aperçoivent enfin qu'on s'est moqué d'eux, et s'en consolent. La pièce n'a pas d'autre dénoûment. D'après ce qu'on en voit ici, on sera peut-être surpris qu'elle ait été représentée publiquement. Elle le fut pourtant, à Bologne, en 1537; et pour qu'il n'y manquât rien, ce fut pendant le carême.

L'*Ipocrito* n'est pas non plus, comme son titre l'annonce, une pièce uniquement ni même principalement dirigée contre l'hypocrisie religieuse. L'hypocrite est un homme très madré, mais d'assez bon conseil, qui dirige, pour son intérêt il est vrai, un père de famille simple et crédule. Ce père, nommé *Liseo*, a cinq filles. Le mariage des unes à faire, celui des autres à empêcher ou à rompre, le mettent dans les plus grands embarras. *Liseo* avait un frère jumeau qu'il croit perdu, et qui lui ressemblait parfaitement. Ce frère revient à Milan, où se passe la scène, et la ressemblance des deux Ménechmes complique de plus en plus l'intrigue, et produit des incidents à ne point finir. *Liseo*, conduit par l'hypocrite,

se tire de tous les piéges qui lui sont tendus et de toutes les querelles qu'on lui suscite. La débauche de ses filles, la persécution de ses gendres ne le touchent plus; toutes les intrigues se débrouillent, les ennemis se réconcilient, les deux jumeaux se reconnaissent; la paix et la joie rentrent dans la famille, le tout par les soins de l'hypocrite, qui emploie toujours un langage mystique, et quelquefois des moyens peu délicats, mais qui au fond rend service à tout le monde, et ne travaille que secondairement pour lui-même. Ce n'est pas ainsi que fait le Tartuffe de Molière, et ce n'est pas ainsi non plus que font les tartuffes et les hypocrites de tous les temps.

La Talanta, dont le nom sert de titre à la quatrième comédie de l'Arétin, est une femme du métier qu'annonçait le titre de la seconde. L'action et les détails en sont aussi libres que ce simple énoncé le promet; elle ne laisse cependant pas d'offrir une sorte de moralité. On y voit démasquer les ruses et les artifices dont ces femmes-là savent user; et ceux qui ont besoin de leçon pour apprendre à les fuir, la recevraient plus gaîment des scènes de cette comédie que de leur propre expérience. C'est une pièce d'intrigue, et trop compliquée pour que l'on puisse l'analyser en peu de mots. Un des amants de *Talanta* lui a fait présent d'un petit nègre; un autre lui a donné une jeune esclave. Ils s'enfuient tous deux de

chez elle. Un troisième galant, qui ne l'était pas de *Talanta*, mais de la jeune esclave, les découvre et apprend en même temps que le nègre est une jeune femme, et l'esclave un joli garçon, qu'enfin ces déguisements n'avaient eu pour objet, de la part de ceux qui avaient fait les deux présents, que d'escroquer les faveurs de *Talanta*. Elle ne perd point la tête au milieu de tous ces événements, et fait si bien qu'on lui donne en argent ce que les deux fugitifs avaient coûté. Mais elle veut faire une fin. La rivalité de ses trois ou quatre amants produit des incidents qui les guérissent de leur folie. Un seul qu'elle maltraitait depuis long-temps, lui est resté fidèle. Elle consent à l'épouser, et se décide à vivre désormais en femme de bien.

La plus irrégulière des cinq pièces et celle où l'Arétin s'est le plus livré au désordre et au libertinage de son esprit, est intitulée *il Filosofo*. Son prétendu philosophe n'est qu'un triste pédant qui hait les femmes et qui ennuie horriblement la sienne. Une double intrigue s'agite autour de lui, sans qu'il y prenne part. Un marchand, que l'auteur appelle *Boccacio*, est amoureux d'une fille publique, et cet amour l'expose aux plus fâcheux accidents. Il est arrêté la nuit par trois voleurs, qui veulent le forcer à entrer dans leur bande. « Eh quoi! leur dit-il, deviendrai-je voleur, de marchand que je suis? — Bon! tu ne changeras point

de métier? — Est-ce que les marchands sont des voleurs? — Oui, sans doute, et même tout le monde l'est. Est voleur qui vend, qui achète, qui troque, qui écrit, qui lit, qui sert, qui est servi. Les meûniers, les tailleurs, les gens de tous états volent. Il n'y a que les grands seigneurs qui ne sachent pas ce métier; ils ne volent pas, mais ils pillent. »

Tel est le ton presqu'habituel du dialogue des comédies de l'Arétin. Cependant le marchand est à la fin dégoûté par tant de malencontres; il laisse là filles et femmes, et retourne à son commerce. Le philosophe se réconcilie avec sa femme; malgré tous ses ridicules, il est si bonhomme qu'il l'attendrit et la fait pleurer; l'hôtesse, la voisine pleurent, enfin il pleure aussi lui-même. A travers toutes les sottises sentencieuses qu'il débite, il se trouve une maxime dont toutes les femmes sauront gré à l'auteur, malgré les expressions injurieuses dont il l'assaisonne à sa manière. « Les femmes, fait-il dire à son philosophe, méritent d'avoir l'autorité dans le ménage; toutes leurs tromperies, leurs hauteurs et leurs iniquités sont effacées par les seules incommodités de la grossesse et les douleurs de l'enfantement. »

Le style de ces comédies, qui sont toutes cinq en prose, est meilleur que celui des autres ouvrages de l'Arétin. Mais ce dont on est le plus frappé en les lisant, c'est de voir que l'on permît

aux auteurs, dans le seizième siècle, de prendre tant de libertés, qu'on les autorisât à couvrir de ridicule des hommes et des choses auxquels il semblerait qu'en Italie plus qu'ailleurs le respect était dû; que l'Arétin dans ses prologues et dans les scènes de ses pièces pût nommer et désigner impunément, comme il le fait, des princes vivants, des littérateurs distingués, des villes, des gouvernements, des monarchies, des corporations civiles et religieuses, donnant aux uns le blâme, aux autres la louange, selon son caprice, ou plutôt selon le bien ou le mal qu'il en avait reçu, et les présents ou les refus qu'ils lui avaient faits.

Quant aux obscénités qu'il se permet sans cesse, il n'est pas à cet égard beaucoup plus coupable que la plupart des poètes comiques de son temps. Ils lui cèdent peu, comme nous l'avons pu voir, pour le fond des choses; ses expressions sont seulement plus grossières; et il est plus sale, sans être plus indécent.

L'un des meilleurs, et sans contredit le plus fécond de tous les auteurs comiques de ce siècle, où l'on fit tant de comédies, fut *Giovammaria Cecchi*, florentin. Il vécut long-temps, et quoiqu'il eût ce qu'on appelle un état, ce fut là presque tout l'emploi de sa vie. Les dix comédies imprimées qu'on a de lui ne sont que la moindre partie de ce qu'il en avait écrit. La plupart sont tirées de comédies de Plaute et de Térence. La

Dot l'est du *Trinummus* de Plaute. On sait que dans cette pièce latine, un riche marchand qui est en voyage pour les affaires de son commerce, a confié ses enfants et sa maison à un ami. Son fils, jeune prodigue, vend tout son bien et veut vendre aussi la maison. L'ami à qui elle a été confiée, sachant qu'il y a dedans un trésor caché, sans connaître positivement l'endroit, achète la maison, pour conserver à son ami le trésor. Il brave les faux jugements du public, qui l'accuse d'avoir abusé de la confiance de l'amitié. La fille du voyageur est demandée en mariage par un jeune homme riche et bien né. L'embarras est de lui donner une dot. Le trésor y serait plus que suffisant; mais comment le trouver? Pour ne pas perdre cet établissement convenable, l'ami fait paraître un émissaire qui se dit envoyé par le père avec une somme pour la dot. Le père revient en ce moment de son voyage. En arrivant, il apprend l'affaire de la dot et l'achat de sa maison, fait par l'ami à qui il l'avait remise en garde. Il ne comprend rien à l'une; l'autre lui paraît un abus de confiance et une trahison; mais bientôt tout s'éclaircit. Il reconnaît dans le dépositaire un véritable ami, conclut le mariage proposé pour sa fille, qu'il est en état de doter richement, et pardonne à son fils qui se repent de ses erreurs.

L'action de la *Dot* est absolument la même:

elle est seulement transportée à Florence. Les noms, les circonstances, les mœurs, tout y est devenu florentin ; c'est un art que le *Cecchi* possédait au suprême degré. Les sujets antiques prenaient entre ses mains des couleurs modernes ; et s'il n'eût pas avoué franchement les sources où il les puisait, ses copies auraient souvent passé, aux yeux des Florentins mêmes, pour des originaux.

Les *Ménechmes* du même poète lui ont fourni *la Moglie* (la Femme), où il a su adapter et pour ainsi dire naturaliser à Florence, avec une adresse singulière, les erreurs comiques et les piquants quiproquo, causés par la ressemblance des deux frères. Il joue plaisamment, dans les deux prologues, sur le titre de ces deux premières pièces. « Les comédiens, dit-il dans le premier, veulent d'abord vous donner *la Dot*, et ensuite *la Femme*. Ils se conforment, comme vous voyez, à l'usage; aujourd'hui, quand on traite d'un mariage, c'est toujours de la dot que l'on parle. Pour le reste, on y songe peu. Quel est le caractère de la future? Quel est, ou quel était son père? Ressemble-t-elle à sa mère? Quelle éducation a-t-elle reçue? Quels sont ses principes, ses mœurs? Fables et niaiseries que tout cela. On a fini là-dessus en deux paroles; pourvu que la dot soit bonne, on s'inquiète peu du reste, dont tout l'argent du monde ne peut cependant tenir lieu. »

« Je suis sûr, dit-il dans le second prologue,

que vous n'êtes point de ces hommes grossiers, qui, lorsqu'on leur a donné la dot, ne se soucient plus de la femme, et ne s'en mettent plus en peine. Jamais ils n'ont l'air d'être las ou rassasiés de l'une; et ils le sont tant et si promptement de l'autre, qu'ils la troqueraient volontiers pour toute espèce de marchandise. Vous, Messieurs, qui êtes des gens sages et sensés, vous recevrez avec plaisir la femme que nous vous présentons; vous la traiterez si bien qu'elle n'aura qu'à se louer de vous, et vous encouragerez son père, qui a encore d'autres filles, à ne les pas laisser vieillir à la maison. »

Gl' Incantesimi (les Enchantements) du *Cecchi*, sont tirés de la *Cistellaria* de Plaute; il le dit du moins dans son prologue, mais cela n'est vrai que d'une partie du sujet, c'est à-dire d'une corbeille, *cistella*, où avait été exposée à sa naissance une jeune fille, avec des ornements ou des bijoux qui servent à lui faire retrouver ses parents; mais l'autre partie, qui est annoncée par le titre, est toute de l'invention de l'auteur. Ce sont deux vieillards amoureux de cette jeune fille, et que deux habiles fourbes trompent par de prétendus enchantements. Le poète avait pour but, comme il l'annonce lui-même, de démasquer certains charlatans qui faisaient croire au vulgaire qu'ils pouvaient, par leurs sortiléges, faire faire au diable tout ce qu'ils voulaient. « Et par ce nom

de vulgaire, ajoute-t-il, je n'entends pas seulement le peuple et la plus vile populace, mais les grands, *les prélats*, les princes qui se laissent prendre dans les piéges de ces enchanteurs, et qui ont en eux tant de foi qu'ils en ont beaucoup moins à l'Évangile. »

La Stiava (l'Esclave) est encore empruntée de Plaute, quoique l'auteur n'en ait rien dit. C'est le sujet du *Mercator;* dans cette pièce on voit un vieux libertin enlever à son fils une esclave, dont ce fils voulait faire sa maîtresse. Le père la fait acheter par un vieil ami, au moment où le fils avait engagé un de ses jeunes camarades à l'acheter pour son compte. Le fils met sa mère dans son parti : elle se ligue avec les deux jeunes gens. Le vieillard tombe de piége en piége. Enfin il reconnaît sa faute. Son vieil ami retrouve dans la jeune esclave une fille qu'il avait perdue, et consent avec plaisir à donner au fils celle qu'il avait voulu livrer au père sans la connaître. Telle est la pièce de Plaute, et au lieu, au temps et aux noms près, telle est aussi celle du *Cecchi.*

Ses *Dissimili* ne sont autre chose que *les Adelphes* de Térence, où deux frères suivent deux systêmes opposés pour l'éducation de leurs fils, avec un succès tel, que le jeune homme qui a reçu l'éducation la plus sévère devient un mauvais sujet et un libertin, tandis que l'autre, élevé avec une extrême indulgence, ne donne à son père que des consolations.

Ses cinq autres comédies sont, ou de pure invention, ou fondées sur des aventures récemment arrivées à Florence, à Pise, à Sienne, et qui n'en paraissaient que plus piquantes aux Florentins. Elles ne le seraient pas toutes également pour nous. La plus comique, mais la plus libre, est celle qui a pour titre l'*Assiuolo* (1). C'est le nom d'un oiseau ridicule, comme le hibou, la chouette; et ce qui donne ce titre à la comédie, c'est qu'un vieux docteur, amoureux d'une autre femme que la sienne, reçoit un rendez-vous de nuit, où le cri de cet oiseau est le signal qu'il doit faire, pour que la porte lui soit ouverte. Il vient déguisé en militaire, et est introduit dans la cour. Il se met à contrefaire l'*Assiuolo;* mais on le laisse siffler, geler, se morfondre, et pendant ce temps-là un jeune amant obtient de sa femme, ce qu'il comptait avoir de la femme d'autrui. A cette aventure plus que gaie en est jointe une seconde qui la vaut bien; un autre jeune homme, amoureux aussi de la femme du docteur, croit la trouver de nuit chez elle, tandis qu'elle est occupée ailleurs; il y trouve la sœur de cette aimable femme, très aimable elle-même, et qui a pour lui des sentiments qu'elle n'a point encore trouvé l'occasion de lui avouer. Cette occasion est aussi bonne qu'imprévue; elle en pro-

(1) Les quatre autres sont : *il Corredo*, *il Donzello*, *la Spirito*, et *il Servigiale*.

fite, et le jeune homme emploie avec elle les tendres dispositions qu'il avait apportées pour sa soeur.

Il y a dans cet *imbroglio* et dans la manière dont il se dénoue quelque chose de l'*École des Maris*, de *George Dandin* et des *Femmes vengées*; mais dans ces pièces tout se borne aux apparences, que l'on prend encore soin de sauver; ici c'est la réalité même. Les deux femmes, après une aventure complète, reparaissent sur la scène, et si l'une est un peu embarrassée des suites, l'autre montre de l'assurance pour toutes deux. Ajoutons encore que dans cette pièce si vive pour le fond des choses, souvent les mots ne le sont pas moins; enfin tout y est d'une clarté, d'une franchise de mauvaises moeurs qui en rend inconcevable la représentation publique.

Mais voici peut-être quelque chose de plus inconcevable encore. Au voyage que Léon X fit à Florence au retour de Bologne, en 1515, après que le prélat *Rucellai* lui eut donné, dans ses jardins, le spectacle de sa tragédie de *Rosmonde*, et peut-être de *la Sophonisbe* du *Trissino*, ce bon pape ayant aussi voulu voir jouer des comédies, non chez les autres, mais dans son propre palais (1), fit choix de l'*Assiuolo* et de cette même *Mandragore* qu'il avait déjà vue jouer à

(1) *Nella sala del Papa*.

Rome. Ce n'est cependant pas pour relever cette gaîté de plus dans la vie joyeuse du pontife que je rapporte ce fait, c'est qu'il fournit une anecdote littéraire qui a quelque singularité. Ces deux comédies ne furent point représentées l'une après l'autre, mais pour ainsi dire ensemble, devant le pape. Il y avait deux théâtres, l'un d'un côté de la salle et l'autre de l'autre côté. Lorsqu'on avait fini, sur le premier, un acte de *la Mandragore*, on commençait, sur le second, un acte de l'*Assiuolo*, et de même alternativement jusqu'à la fin; en sorte que l'une des deux pièces servait d'intermède à l'autre (1). Tout est ici à observer, la bizarrerie de ce spectacle intermittant, sa nature, comparée au caractère public des spectateurs, enfin son énorme longueur, qui suppose en eux une prédilection bien patiente pour ces sortes d'amusements.

Outre ces dix comédies imprimées, le *Cecchi* en avait laissé quinze ou seize, qui sont restées manuscrites entre les mains de sa famille, sans compter une soixantaine de tragédies ou représentations tant sacrées que profanes, presque toutes en vers, dont le *Negri* nous a donné le catalogue très exact, dans son *Histoire des Écrivains de Florence* (2). La seule inspection de cette liste

(1) Voyez *Marmi del Doni*, part. I, *Ragion. IV*, et le *Ragionamento* du t. III, *Teatro antico italiano*, p. xx.

(2) *Istor. degli Scrit. fiorent.*, pag. 267 et 268.

prouve que l'auteur, homme de loi de son métier (1), écrivain élégant et facile, esprit aussi fin et aussi gai que fécond, passait avec une souplesse étonnante, d'un ton et d'un sujet à l'autre, d'une pièce obscène à une représentation grave et même pieuse, de l'*Assiuolo* à l'*Œdipe à Colone*, au martyre d'un saint où à la naissance, la mort et la résurrection du Christ; qu'en un mot les productions de son génie et de son talent offraient, comme les mœurs de son siècle, un mélange confus de religion et de libertinage, de licence et de crédulité. Vers la fin de sa très longue carrière, il consacra même son riche patrimoine à glorifier le grand thaumaturge de l'Europe, S. François de Paule (2), et il fonda pour les religieux de son ordre, à Signa, près de Florence, un monastère et un temple. On ne dit point que le désir d'expier la licence de ses comédies fût pour quelque chose dans cette fondation dévote. Le bon *Cecchi* ne s'en faisait sans doute aucun scrupule, et les Franciscains durent trouver que l'auteur de l'*Assiuolo* était un écrivain très décent et très chaste, puisqu'il les logeait si bien.

(1) *Scrivano e procuratore*, dit le *Negri*.

(2) *Consagrò il suo pingue patrimonio a glorificare il gran taumaturgo d'Europa, S. Francesco di Paola*. Ce sont les propres expressions du *Negri*.

Le *Grazzini*, plus connu sous le nom du *Lasca*, l'est surtout par ses Nouvelles, où il se montra l'un des plus heureux imitateurs de Boccace; il l'est aussi par des poésies de différents genres, par son petit poëme de *la Guerre des Monstres* (1) et par sept comédies en prose, moins indécentes que la plupart de celles dont nous avons parlé jusqu'ici, mais moins plaisantes, moins animées de cette verve comique que le cardinal *Bibbiena*, Machiavel, l'Arioste, l'Arétin et le *Cecchi* paraissaient avoir héritée de Plaute et d'Aristophane. Le sujet de presque toutes est une dupe que l'on berne, un tour qu'on lui joue, un déguisement qui le trompe, et qui sert, à ses dépens, d'autres amours. Dans *la Gelosia*, l'auteur n'a point voulu peindre la passion et les tourments de la jalousie; cette pièce n'est ainsi nommée que parce qu'on s'y moque d'un vieux jaloux, et qu'on lui fait passer une nuit fraîche, vêtu à la légère, guettant toujours des amants qu'il veut surprendre, et que la peine qu'il se donne, le froid qu'il gagne et le piége qu'il croit leur tendre servent à réunir. *La Spiritata* (la Possédée), est une jeune fille amoureuse à qui l'on veut faire épouser, au lieu du jeune homme qu'elle aime, un vieillard qu'elle déteste.

---

(1) Voyez ce que nous avons dit de ce poëme, et la Vie du *Lasca*, t. V, p. 555 et suiv.

Elle feint d'être possédée du diable, et parvient à ses fins par cette ruse, avec le secours de sa nourrice, de son amant et du médecin de la maison, qui l'aide charitablement dans cette bonne œuvre. Le sujet de *la Strega* (la Sorcière), n'est autre, comme on le devine, qu'une entremetteuse serviable qui s'entoure de l'appareil et des prestiges de la magie, pour mener à bon port l'intrigue de deux amants, et pour écarter d'eux un vieux prétendant qui les contrarie.

Le titre de *la Sibilla* pourrait tromper; on pourrait croire qu'après une feinte sorcière, le *Lasca* voulut mettre sur la scène une prétendue sibylle; mais *Sibille* est le nom d'une jeune fille élevée dans la maison de *Michellozzo* et de sa femme, et dont leur fils Alexandre est amoureux. Un vieux docteur ès-lois veut l'épouser. Il a pour lui *Michellozzo*; mais les deux jeunes gens ont pour eux sa femme, qui fait ce qu'elle peut pour favoriser leurs amours. Sibille retrouve son père dans un espagnol nommé *Diego*; ce père tendre et raisonnable lui accorde l'amant qu'elle a choisi, et obtient l'aveu du père d'Alexandre, moins touché de la tendresse de son fils et de l'amabilité de sa bru, que des richesses du beau-père et de sa générosité.

La Pinzochera prend ce titre d'une vieille sœur béguine, qui est, pour de l'argent, la principale agente de l'intrigue. Ces sœurs, vêtues de

gris, nommées proprement Béguines dans les Pays-Bas, et en Italie *Pinzochere*, n'y jouissaient pas apparemment d'une trop bonne renommée, et passaient pour s'entremettre volontiers dans les affaires d'amour; car dans deux des comédies du *Cecchi*, on en voit qui jouent ce personnage; et dans ses *Incantesimi*, imités de la *Cistellaria* de Plaute, les rôles de deux courtisanes (1), qui ouvrent la pièce latine et en mènent l'intrigue, sont donnés sans façon par le *Cecchi* à deux *pinzochere* ou béguines, qui parlent de leur habit et de leur chapelet, au beau milieu de leurs autres affaires.

La sixième pièce, qui a pour titre *i Parentadi* (les Alliances) est toute romanesque. L'auteur, dans les prologues de plusieurs autres, s'est moqué des intrigues fondées sur des parents perdus qui se retrouvent, et sur des reconnaissances; il a pourtant employé dans celle-ci ces mêmes moyens, autorisés, il est vrai, par les comiques anciens, mais qui, dès la renaissance de l'art, furent en quelque sorte usés par les modernes.

Ces six comédies furent imprimées du vivant de l'auteur : la septième l'a été pour la première fois au milieu du dix-huitième siècle, dans le *Théâtre comique de Florence* (2); elle est in-

(1) *Meretrices.*

(2) *Teatro comico Fiorentino*, Firenze, 1750, 6 vol. in-8°. Les comédies du *Lasca* remplissent le 3e. et le 4e. volume.

titulée l'*Arzigogolo*, du nom d'un paysan qui joue un des principaux rôles. Le sujet est peu de chose. C'est un vieux procureur amoureux, à qui son valet persuade qu'il le rajeunit, en lui faisant boire d'une eau qu'il dit lui être vendue par un savant médecin, qui l'a puisée dans une source, sur le sommet du mont Caucase. Il lui escroque pour cela cent écus. Ce premier tour est assez commun et médiocrement comique: le second l'est davantage. La famille et toute la maison du vieux *Ser Alesso* ont le mot, feignent de ne le reconnaître que quand il se nomme, et s'extasient sur la jeunesse de ses traits et la fraîcheur de son teint; mais c'est pour plaire à une certaine *Mona Papera* qu'il a voulu effacer en lui les traces de l'âge, et c'est surtout auprès d'elle qu'il brûle de réussir. D'abord elle le méconnaît et le repousse comme un jeune impertinent qui ne sait pas à quelle femme il a affaire, et qui ignore sa tendresse pour le respectable *Ser Alesso;* ensuite, quand il l'a forcée de le reconnaître, elle le gronde, lui fait les reproches les plus vifs, regrette ce visage vénérable, ces admirables cheveux gris, cet âge enfin qui était celui de la sagesse, de la prudence, et qui inspirait, avec l'amour, un si tendre respect. Bref, elle lui déclare qu'autant elle aimait, et aimerait toute sa vie, le bon *Ser Alesso* qu'elle avait connu jusqu'alors, autant elle méprise et déteste le jeune fat qui a pris sa place. Le vieux

fou, resté seul, se désespère et pleure de rage, mais son fidèle valet vient à son secours, et moyennant cent autres bons écus, il lui fait avaler un autre verre qui le délivre de cette importune jeunesse, et lui rend son âge, sa toux, sa goutte, ses rides et ses cheveux gris.

Ce n'est là qu'une partie du sujet, et c'est dans l'autre partie que se trouve mêlé le paysan *Arzigogolo*. Il a un procès devant le juge. Il est question d'une paire de boeufs qu'il a volés; et ce que nous y devons observer, c'est que le procureur *Ser Alesso* lui conseille de contrefaire l'insensé, et de ne répondre aux questions du juge qu'en sifflant. L'audience s'ouvre. *Arzigogolo* suit ce conseil, et à toutes les questions du juge, siffle pour toute réponse. Il est mis hors d'accusation. *Ser Alesso* veut alors être payé de son client, et ne peut tirer de lui d'autre paiement et d'autre réponse, que le sifflement répeté dont il avait payé le juge. Ceci est évidemment pris de notre ancienne farce de *Pathelin*. C'était le seul emprunt que la comédie italienne pût nous faire alors; nous le lui avons repris depuis avec usure, et elle s'est elle-même ensuite bien indemnisée à son tour.

L'ingénieux *Agnolo Firenzuola* qui fit aussi des Nouvelles, qui en fit moins (1), mais non de

(1) Nous retrouverons le *Firenzuola* parmi les poètes satiriques; nous donnerons alors une idée de sa vie et de ses autres ouvrages.

moins agréables que le *Lasca*, eut avec lui un rapport de plus par les deux comédies qu'il a laissées. L'une, il est vrai, intitulée *i Lucidi* (1), n'est autre chose que les *Ménechmes* de Plaute, traduits avec une liberté dans les détails qui en fait une composition originale, et avec cet art de changer toutes les couleurs locales, de les rendre propres à son pays et à son siècle, que nous avons remarqué dans le *Cecchi* et dans d'autres poètes comiques du même temps. L'autre comédie, dont le titre, la *Trinuzia* (2), annonce une triple intrigue, et pour dénoûment un triple mariage, est une des pièces de cet ancien théâtre les plus gaies et les mieux écrites (3). Elle est tout-à-fait dans le genre de la comédie du cardinal *Bibbiena*; il y a même entre les deux quelques traits de ressemblance.

Le personnage ridicule est un certain docteur *Rovina*, franc imbécille, à qui l'on persuade tout ce qu'on veut. Il est piqué de ce qu'on ne l'a pas invité à une noce. Pour y aller sans être reconnu, il n'a qu'à devenir un autre; c'est le moyen que lui donne un fourbe de valet (4). — Et comment deviendra-t-il un autre, s'il continue toujours d'ê-

(1) Firenze, 1549, 1552, in-8°.; Venezia, 1560, in-12.

(2) Firenze, 1551, in-8°.; Venezia, 1561, in-12.

(3) Elle est souvent citée, ainsi que *i Lucidi*, dans le Vocabulaire de *la Crusca*.

(4) Att. III, sc. 6.

tre lui? — Bon! cela est très facile; mais il faut commencer par mourir. — Mourir! oh! tu me la donnes belle! c'est devenir joliment un autre que de mourir! Si je mourais, je ne serais plus bon à rien; ma pauvre femme, à quoi te servirait un homme mort? Non, non, ne m'en parle plus, te dis-je. — Et qui vous parle de cette mort qui fait du mal et dont tout le monde s'aperçoit? Ni votre femme, ni personne ne sauront rien de la vôtre. Allons; approchez-vous; remuez ainsi la main; fermez les yeux; jetez-vous par terre. — Il s'y jette, en se signant, de peur que le diable ne l'emporte.

Mais il faut rester là un quart d'heure, sans rien dire; s'il prononce un mot, tout est manqué. Quelqu'un survient, qui fait son oraison funèbre, en disant de lui beaucoup de mal; c'était un vieux gourmand, un goinfre, un ivrogne..... Le mort perd patience et donne à ce médisant un démenti. « Levez-vous, dit alors le fourbe; vous avez fait de belle besogne; d'un seul mot, vous avez tout gâté. » Ceci rappelle *Calandro* consentant et apprenant à mourir pour être transporté dans un coffre (1); mais la folle passion que ce pauvre *Calandro* s'est mise en tête motive bien mieux la scène que cette fantaisie de *Rovina* de se trouver à une noce dont il n'a pas été prié.

---

(1) Voyez ci-dessus, p. 174 et suiv.

Rovina sort des mains d'un fripon pour tomber dans les piéges d'un autre. Le premier le fait se déguiser en habit de suivante; le second, qui craint d'être poursuivi par la justice, lui fait prendre ses propres habits. Suivante ou valet, peu lui importe, pourvu qu'il devienne un autre, sans cesser pourtant d'être lui. C'est cette dernière condition qui l'inquiète. On fait semblant de s'y tromper, de le prendre réellement pour celui dont il porte l'habit. Il l'est si véritablement, lui dit on, que l'on quitte à l'instant le docteur *Rovina ;* et la preuve, c'est qu'on va le chercher tout à l'heure et le lui faire voir en personne (1). — Ouais! à force de vouloir être un autre, y serais-je parvenu? S'il m'amène à moi, comment ferai-je? que me dirai-je? — Il ne sait plus ce qu'il en doit croire. Mais au reste, il a un bon moyen de s'éclaircir; il n'a qu'à frapper à sa porte et entrer chez lui; s'il s'y trouve, il est certain qu'il sera devenu un autre, et qu'il aura cessé d'être lui, etc.

Quant au fond de l'intrigue, auquel il faut convenir que ce plaisant accessoire ne sert de rien, il faut avouer encore qu'il est tout-à fait invraisemblable. Lucrèce, née à Pise, y a été accordée en mariage et même mariée. Les suites de la guerre entre Pise et Florence, et la ruine de sa famille, l'ont transportée à Viterbe chez une jeune

(1) Att. III, sc. 6.

veuve qui en prend soin. On la croit morte; elle a changé de nom, et s'appelle Angélique. Son ancien amant, son prétendu, son mari, devient amoureux d'elle, sans la reconnaître; il trouve seulement que sa chère Angélique ressemble à sa chère Lucrèce, et c'est une de ses raisons pour l'aimer. Il a un rival dans son ami; et ce rival, qui lui dispute le cœur d'Angélique, est le frère même de Lucrèce, qui ne la reconnaît pas non plus; et cet amour, qui brouille ce frère avec un ami, lui fait aussi rompre un mariage prêt à se conclure, avec la jeune Mariette, fille d'un riche habitant de Viterbe. Enfin, l'oncle du frère et de la sœur arrive de Pise cherchant sa nièce; il la trouve, la reconnaît, et cette reconnaissance suffit pour tout arranger. Angélique, redevenue Lucrèce, retrouve le mari qu'elle avait perdu dans l'un de ses deux amants; l'autre, qui est son frère, épouse Mariette; le père de Mariette prend pour femme la jeune veuve qui avait servi de mère à Lucrèce; enfin, maître *Rovina* se retrouve lui-même.

On ne voit point, au dénoûment, cet oncle, dont véritablement on se passe fort bien; mais on ne voit dans toute la pièce, ni Angélique, ni Mariette, qui pourtant y auraient jeté de l'intérêt. L'auteur craignit sans doute de passer de l'invraisemblance jusqu'à l'impossibilité, s'il faisait paraître la première, aimée à la fois d'un homme

qui a été son mari, et d'un autre qui est son frère, dont aucun ne la reconnaît, et ne reconnaissant non plus aucun des deux. Pour éviter cet inconvénient, il est tombé dans un autre. Au théâtre, quand un sujet est fondamentalement vicieux, on n'a que le choix des inconvénients.

Louis *Dolce*, poète plus fécond et plus laborieux que brillant, qui voulant payer son tribut à tous les genres de poésie qu'il voyait refleurir, avait composé huit tragédies et cinq ou six grands poëmes épiques (1), écrivit aussi cinq comédies, les unes en vers, les autres en prose. Les deux premières sont tirées de Plaute. Son *Capitano* est le *Miles gloriosus*, ou le Soldat fanfaron du poète latin, et son *Marito* est l'*Amphitryon*. Dans ces deux pièces, il changea, comme les autres poètes comiques de ce siècle, les noms, les temps et les lieux, et revêtit le tout à la moderne. Cela est bien pour *le Capitaine*, mais on sent que pour *le Mari* ce n'est pas tout-à-fait la même chose, et que l'aventure de Jupiter, d'Amphitryon et d'Alcmène, attribuée à M. *Mutio*, à M. *Fabritio*, à Mme. Virginie, et transportée de Thèbes à Padoue, doit produire un effet tout différent. L'exacte ressemblance de Jupiter avec

(1) En y comprenant l'*Ulisse*, tiré de l'*Odyssée*, l'*Enea* et l'*Achille* de l'*Énéide* et de l'*Iliade*. Voyez ci-dessus, t. IV, p. 533; V, p. 3 et suiv.

l'époux d'Alcmène, et de Mercure avec Sosie, étant l'effet d'un pouvoir surnaturel, est mythologiquement vraisemblable : celle de deux bourgeois italiens et de leurs deux valets, si entière que toute une ville s'y méprend, et qu'une femme honnête, mais sensible, y est trompée de jour et de nuit, est hors de toute vraisemblance.

On est peut-être en peine de savoir comment le *Dolce* a pu dénouer sa pièce, et ce qu'il a mis à la place de Jupiter apparaissant dans les nuages, avouant ce qu'il a fait, justifiant Alcmène, apaisant Amphitryon, et, comme dit notre Sosie français, lui dorant la pillule. C'est un bon moine, frère Jérôme, qui tire tout le monde d'embarras. Il persuade, pour quelque argent, au vrai mari, qui est un imbécille, que pendant son absence, un esprit follet a non seulement pris sa ressemblance, mais l'a transporté lui-même la nuit, tout endormi, à Padoue; et qu'il en est résulté l'état où il retrouve sa femme. Sa femme elle-même le croit, ou feint de le croire. La paix rentre dans le ménage, et frère Jérôme dans son couvent, après avoir saintement béni les deux époux.

Les trois autres comédies du même auteur ont pour sujets des aventures scandaleuses arrivées, soit à Rome, soit à Venise. Ce genre plaisait beaucoup alors, parce qu'il flattait à la fois l'esprit de libertinage et la malignité. Ces trois comédies sont *la Fabbrizia*, nom de l'héroïne de la

pièce; *il Ragazzo* (le Jeune garçon), et *il Ruffiano*, titre qu'on me permettra de ne pas traduire. Dans le prologue du *Ragazzo* (ainsi intitulé parce qu'on y substitue un jeune garçon à une jeune fille dont un vieillard vicieux et ridicule est amoureux), le *Dolce* avoue franchement pourquoi sa comédie est si licencieuse; et il dit en même temps le secret des poètes ses contemporains. « Si vous trouvez, dit-il, que l'on sort trop souvent dans cette pièce des bornes de l'honnêteté, pensez, je vous prie, que pour bien peindre les mœurs d'aujourd'hui, il faudrait que toutes les paroles et toutes les actions fussent lascives. »

Un ami de Louis *Dolce*, *Girolamo Parabosco*, musicien, conteur et poète, établi comme lui à Venise, le même à qui l'on doit un recueil de Nouvelles très agréables, sous le titre de *Diporti*, écrivit aussi sept comédies en prose. Les deux plus estimées sont *il Viluppo*, nom du valet qui en conduit l'intrigue, et *la Fantesca*, la Femme de chambre (1), dans laquelle un jeune homme déguisé en femme entre au service d'un vieillard dont il aime la fille, tandis que la fille d'un autre vénitien est déguisée en homme, par une fantaisie de son père. Ce double travestissement produit

(1) Les cinq autres sont *l'Ermafrodito*, *il Ladro*, *i Contenti*, *il Marinajo*, et *la Notte*, imprimées de 1549 à 1597.

une intrigue habilement conduite, et des scènes fort gaies, mais dont la liberté rappelle souvent l'excuse donnée par le *Dolce* dans son prologue. Du reste, ni les comédies de l'un, ni celles de l'autre de ces deux poètes n'ont un caractère particulier. Ce sont des pièces assez bien intriguées, purement et librement écrites, voilà tout.

Celles d'*Ercole Bentivoglio* n'ont pas beaucoup plus de verve et de force comique. Cependant, rival de l'Arioste dans la satire, comme nous le verrons bientôt, il lui fut aussi comparé dans la comédie. Mais ceux qui en jugèrent ainsi firent plus d'attention au style et à l'élégance des vers, qualités que le *Bentivoglio* possède en effet presque à l'égal de l'Arioste même, qu'aux autres qualités qui constituent le poète comique. Il composa trois comédies, dont l'une intitulée *i Romiti*, (les Ermites), s'est perdue (1). Les deux autres sont, *il Geloso* (le Jaloux), et *il Fantasma* (le Fantôme). Ce dernier n'est qu'une imitation libre de la *Mostellaria* de Plaute, d'où Regnard a tiré sa charmante comédie du *Retour imprévu*. Le sujet de l'autre est un médecin jaloux de sa femme, et qui l'est très injustement. Le jeune homme qui lui donne de l'ombrage est amoureux de *Livia*, jeune personne dont les parents sont inconnus,

(1) Il avait aussi composé une tragédie d'*Ariane*, qui s'est perdue de même.

élevée depuis son enfance dans la maison du docteur. Un intrigant, qui est dans les intérêts de l'amant et à qui le médecin se confie, lui persuade de se déguiser en guerrier et de faire le guet à une porte de derrière qui ouvre sur le jardin. Il donne ensuite à *Fausto* (c'est le nom de l'amant de *Livia*), les habits du médecin, sous lesquels cet amant veut entrer dans la maison, pour avoir un entretien avec sa maîtresse.

Les scènes qui sont peut-être du meilleur comique, dans toute la pièce, sont celles que viennent faire plusieurs personnes qui ont à parler au médecin. Elles arrêtent l'une après l'autre *Fausto*, qu'elles prennent pour lui, le consultent, veulent absolument l'emmener pour voir des malades, et le retiennent toujours à la porte de cette maison où il est si pressé d'entrer. Après divers incidents qui compliquent et serrent l'intrigue, *Livia* retrouve son père dans un ancien ami du médecin. *Fausto,* qui n'a que des vues honnêtes, demande sa main; elle lui est accordée. Le médecin est alors guéri de ses craintes jalouses; il en est quitte pour de petits désagréments qui lui sont arrivés pendant qu'il montait la garde dans le jardin, et il obtient son pardon de sa femme, qu'il promet de ne plus tourmenter.

Le style d'*Ercole Bentivoglio* est, comme je l'ai dit, si élégant, si pur et si facile, qu'on le met presque de pair, dans le même genre de compo-

sition, avec le poète qui possède au plus haut degré ces trois qualités réunies. Ses deux comédies sont très agréables à lire (1); mais elles ne se seraient sûrement pas soutenues au théâtre, en rivalité avec *la Cassaria* et les *Suppositi* de l'Arioste.

D'autres comédies qui auraient mieux résisté à cette épreuve, ce sont celles de *Francesco d'Ambra*. Il y en a trois, regardées avec raison comme des chefs-d'œuvre, dans le genre qui était alors le plus en vogue, la comédie d'intrigue, et mises par les auteurs du Vocabulaire de *la Crusca* au rang des autorités pour la langue. Cet auteur, qui était florentin, fut consul de l'académie en 1549 (2), et mourut environ dix ans après. Il composa sa première pièce, intitulée *il Furto* (le Vol), à la prière d'un de ses amis (3), qui en fit des lectures particulières, sans nommer l'auteur. Les académiciens de Florence firent auprès de cet ami de si vives instances pour en avoir une copie, qu'il ne put la leur refuser. Peu de temps après, ils la représentèrent dans la salle même de leurs assemblées, avec une grande magnificence d'ornements, d'habits et de décorations (4). Elle

---

(1) Imprimées à Venise en 1544, 1545, etc., et réimprimées à Paris chez Fournier, en 1719, avec les autres poésies de l'auteur.

(2) Voyez *Fasti consolari dell' accademia Fior.*, p. 83.

(3) *Antonio del Giocondo*.

(4) En 1544.

eut le plus grand succès, et fut ensuite jouée dans presque toutes les villes d'Italie. L'intrigue en est vive et serrée, composée de plusieurs fils tissus avec beaucoup d'art et de naturel, qui se réunissent en un seul.

Le vol qui en est le sujet, et qui a fourni le titre, est celui de quelques pièces de drap. Les aventures de ce drap sont singulières. Il est escroqué au voleur même, passe dans différentes mains, donne lieu à des soupçons contre plusieurs personnes très innocentes du vol, revient enfin dans les mains du marchand, à qui l'un des filoux veut le vendre à vil prix, et sert en ce moment à faire reconnaître la fille d'un ami de ce marchand. Cette fille était au pouvoir d'un corsaire, et c'était pour l'acheter de lui que le drap avait été volé la première fois. Toutes les autres parties de l'action sont artistement liées à celle-là, et les scènes épisodiques les plus indifférentes en apparence rentrent toutes dans le sujet. Cette comédie est écrite en prose; mais le dialogue en est plein de vivacité, de sel et de ces locutions proverbiales que les Florentins aiment passionnément.

I Bernardi (les Bernards) ne sont pas moins bien intrigués; un jeune homme qui se dit et se croit nommé *Bernard*, de la famille des *Spinola* de Gênes, et le véritable *Bernard* qui vient à Florence, et que tout le monde prend d'abord

pour un imposteur, en forment l'action principale. L'auteur y fait contribuer, avec une adresse et une aisance extraordinaires, quatre vieillards de différents caractères, deux autres jeunes gens que les deux Bernards, leurs valets, et une jeune *Spinetta*, qui trouve parmi eux son père, son frère et son amant. Les situations sont bien amenées, les scènes filées habilement, les surprises adroitement ménagées, le nœud toujours prêt à se débrouiller, et se mêlant toujours davantage jusqu'au dernier dénoûment.

On trouve le même talent, et l'on peut dire le même génie comique, dans *la Tofanaria*, jouée avec beaucoup d'éclat et de succès à Florence, aux fêtes du mariage de François de Médicis, fils du grand-duc, avec Jeanne d'Autriche. Son titre lui vient d'un grand coffre ou panier, *tofano*, qui sert de premier moyen d'intrigue, comme celui de *la Cassaria* de l'Arioste et de la *Calandria;* mais les incidents et les scènes auxquels ce moyen donne lieu sont très différents, et il y en a qui sont du comique de situation le plus plaisant et le plus vif. Ces deux dernières pièces sont en vers *sdruccioli* comme celles de l'Arioste. On ne peut pas dire qu'elles soient mieux écrites, cela est impossible; mais si elles ne sont pas en meilleur italien, ni même en meilleur toscan, elles sont en quelque sorte plus florentines, et les Florentins y trouvent avec déli-

ces ce style, ce goût national et pour ainsi dire de terroir qui manque toujours, à leurs yeux, aux écrivains les plus élégants des autres états d'Italie.

Ce mérite particulier ne se rencontre point, par exemple, dans les quatre comédies, d'ailleurs très estimées, de *Niccolo Secchi* ou *Secco*, né à Brescia, mais originaire de Milan. Le capitaine *Secchi* joignit les études littéraires à la profession des armes; il donna dans plusieurs combats des preuves de son courage. Il fut en faveur auprès de Ferdinand, roi des Romains, qui l'envoya en ambassade auprès de l'empereur des Turcs, Soliman. L'emploi de capitaine de justice qui lui fut donné à Milan paraît avoir peu convenu à la sensibilité de son ame et aux occupations chéries de son esprit. Il s'en plaint, dans un joli poëme latin qu'il a laissé, sur l'origine des ballons et sur la ceinture composée d'outres remplis de vent, dont on se servait dès ce temps-là pour traverser les rivières (1). Appelé à Rome par le pape, il espérait recevoir des récompenses honorables, lorsqu'il y mourut subitement,

L'une de ses comédies, intitulée *gl' Inganni* (les Stratagêmes), fut jouée à Milan, en 1547, devant le prince des Asturies, Philippe d'Autriche, qui fut ensuite roi d'Espagne; une autre qui a

(1) *De Origine Pilæ majoris et cinguli militaris quo flumina superantur, Carmen.*

pour titre l'*Interesse* a obtenu un autre honneur, celui de fournir à Molière le sujet du *Dépit amoureux* (1). Il est à remarquer que ce grand homme, qui ne fit nulle difficulté de prendre souvent des sujets et des scènes entières aux pièces mimiques ou aux canevas des Italiens, n'a, pour ainsi dire, jamais imité leurs comédies régulières, et que cette pièce du *Secchi* est presque la seule qu'il ait empruntée d'eux.

Sept comédies de *Cornelio Lanci* (2) et quatre de *Bernardino Pino da Cagli* (3) donnent un rang dans la littérature de ce siècle à ces deux écrivains peu connus d'ailleurs.

On peut compter parmi les poètes comiques les plus ingénieux de ce temps-là le fameux *Ruzzante*, dont le vrai nom était, selon quelques auteurs, *Angelo Beolco*, tandis que, selon d'autres, son nom était *Angelo Ruzzante*, et qu'il ne prit le surnom de *Beolco*, qui signifie bouvier, qu'à cause de son goût pour le soin des

(1) Les deux autres comédies du *Secchi* sont *la Cameriera* et *il Beffa*.

(2) *La Mestola*, *la Ruchetta*, *la Scrocca*, *il Vespa*, *l'Olivetta*, *la Pimpinella*, et *la Niccolosa*, imprimées depuis 1584 jusqu'à 1591, à Florence, excepté *la Pimpinella*, qui le fut à Urbin.

(3) *Lo Sbratta*, *gl' Ingiusti sdegni*, *l'Evagria*, et *i Falsi sospetti*.

troupeaux et pour l'agriculture (1). Soit qu'il désespérât de se faire une réputation en écrivant en italien pur, ou qu'il se sentît plus de penchant pour un autre style, il se mit à écouter avec attention les paysans des environs de Padoue, à imiter leur jargon, leur accent, leurs gestes et leurs manières. Devenu un excellent comédien, surtout dans ce genre, il composa en patois padouan plusieurs comédies, où il jouait lui-même avec un grand succès et une affluence prodigieuse de spectateurs. Il n'en resta pas pour cela moins pauvre, quoique les auteurs qui ont parlé de sa pauvreté ne lui aient point reproché d'inconduite. Il était d'un caractère doux, aimable et franc, qui le rendait cher à ses amis. Le célèbre *Sperone Speroni* était du nombre, et fait en plusieurs endroits son éloge.

Le *Ruzzante* ne jouit pas long-temps de ses succès. Il n'avait que quarante ans lorsqu'il mourut subitement à Padoue, au moment où il se préparait à jouer la *Canace* du *Speroni* (2). Les cinq comédies qu'il a laissées (3) sont d'abord difficiles à entendre, à cause de ce patois que par-

---

(1) Tiraboschi, *Stor. della Letter. ital.*, t. VII, part. III, p. 148.

(2) Le 17 mars 1542. Voyez ci-dessus, p. 86.

(3) *La Piovana*, *l'Anconitana*, *la Vaccaria*; *la Fiorina* et *la Moschetta*. *La Rhodiana*, quoique imprimée dans ses OEuvres, n'est pas de lui. Voyez l'article d'*Andrea Calmo*, page suivante.

lent la plupart des personnages ; mais cette difficulté n'arrête pas long-temps, et l'on reconnaît alors dans ces pièces beaucoup d'originalité, de gaîté, et un talent particulier d'observer et de peindre qui n'appartient qu'aux véritables poètes comiques.

On en peut dire autant des cinq comédies d'*Andrea Calmo*, vénitien (1), auteur de quelques églogues estimées dans le dialecte de son pays, où il mourut en 1571. Le même emploi des différents jargons padouan, bergamasque et vénitien fit que l'on attribua au *Ruzzante* des pièces d'*Andrea Calmo*, dans lesquelles on ne remarquait pas moins de génie comique que dans les siennes (2).

Un recueil de six comédies où ce talent ne brille pas moins, et où l'on trouve aussi quelques scènes écrites en jargons étrangers est celui des académiciens *Intronati* de Sienne. On a vu quelle influence l'académie des *Rozzi* de la même ville avait eue sur le premier mouvement de renaissance de l'art. Les *Intronati* leur succédèrent, et trouvant l'art plus avancé, ils contribuèrent à en maintenir les progrès. Ils représentaient eux-mêmes, dans des occasions solennelles, les comé-

(1) *La Spagnolas*, *il Saltuzza*, *la Pozione*, *la Fiorina*, *il Travaglia*, *la Rhodiana*.

(2) C'est ce qui arriva, notamment pour *la Rhodiana*.

dies composées par quelques-uns d'entre eux ; c'est ainsi qu'ils jouèrent l'*Amor Costante* d'*Alessandro Piccolomini* (1) devant Charles-Quint, quand cet empereur entra dans Sienne en 1536 ; et l'*Ortensio* du même auteur (2) devant le grand-duc Cosme Ier. en 1560, quand il visita cette ville pour la première fois. Celle de ces comédies qui a pour titre, dans quelques éditions, *gl' Ingannati*, et dans d'autres *il Sacrificio*, attribuée à *Adriano Politi* (3), fut composée l'une des premières, et dès le commencement de ce siècle. Sa renommée passa les monts. Il en parut en 1543 une traduction française par Charles Estienne, médecin (4). Ces six pièces, d'abord im-

(1) Archevêque de Patras ; son nom académique était *lo Stordito*. C'était, comme nous le verrons ailleurs, un des plus savants littérateurs de ce siècle.

(2) Il y a encore de lui dans ce recueil une troisième comédie, l'*Alessandro*.

(3) *Fontanini* la lui attribue en effet dans sa *Bibliothèque italienne* ; mais *Apostolo Zeno* fait voir en peu de mots qu'il s'est lourdement trompé, *Ch'egli ha preso un maschio e solenne sbaglio*. Cette comédie fut imprimée dès l'an 1537, c'est-à-dire, cinq ans avant la naissance de *Politi*, qui naquit en 1542, et mourut en 1625, âgé de quatre-vingt-trois ans. (Notes sur la *Bibliothèque* de *Fontanini*, t. I, p. 368.)

(4) Sous ce titre : *les Abusés*, comédie des professeurs de l'académie siennoise, nommés *Intronati*, célébrée ès-jeux d'un carême-prenant à Sienne, traduit du tuscan, etc., à Lyon, par François Juste, in-16.

primées à part, furent ensuite réunies, et ne forment pas un des recueils de ces anciennes comédies italiennes le moins curieux et le moins piquant (1).

A ne parler que des poètes de ce siècle les plus connus qui firent les meilleures comédies, et qui en firent plusieurs, il faudrait encore citer le fameux académicien de la Crusca, *Lionardo Salviati*, qui, sous le nom académique de l'*Infarinato*, mit dans ses critiques contre le Tasse tant d'obstination, d'injustice et de dureté, et qui a laissé deux comédies estimées, *il Granchio*, en vers, ainsi appelée du nom d'un valet intrigant, et *la Spina*, en prose, dont une jeune fille ainsi nommée est l'héroïne. Il faudrait citer encore le savant *Luca Contile* et ses trois comédies, *la Pescara*, *la Cesarea Gonzaga* et *la Trinozia*, qui ressemble par le titre à celle du *Firenzuola* (2), sans y ressembler par le sujet; et l'excellent philologue *Giambattista Gelli*, homme du peuple, élevé sans études et bonnetier (3) de sa profession, mais né avec beaucoup d'esprit naturel, et qui devint, à force de travail, l'un

(1) Les deux dernières pièces sont : *gli Scambj*, *dell' Aperto intronato* (*Bellisario Bulgarini*), et *la Pellegrina*, *del Materiale intronato* (*Girolamo Bargagli.*)

(2) Voyez ci-dessus, p. 287.

(3) Ou chaussetier, *calzaiuolo*.

des académiciens les plus savants, et dont les décisions sur la langue ont le plus d'autorité ; ses deux comédies, l'*Errore*, dont le sujet ressemble à celui de *la Clitie* de Machiavel, et par conséquent de *la Casina* de Plaute, et *la Sporta* (le Panier), entièrement imitée de l'*Aulularia* de Plaute, mais adaptée aux mœurs et aux localités florentines, l'ont placé parmi les meilleurs auteurs comiques, comme ses leçons ou lectures académiques parmi les principaux philologues et les meilleurs juges.

On ne devrait passer sous silence ni les trois comédies de l'Aveugle d'Adria, *Luigi Groto* (1), quoique l'on y eût à désirer moins d'indécence dans les mœurs et moins d'affectation dans le style ; ni les trois de *Giovan Batista Calderari* (2), chevalier de Malte, qui, après avoir fait des caravanes périlleuses, retenu par la goutte à Vicence sa patrie, charma ses douleurs en faisant rire ses concitoyens ; ni les trois pièces de *Cristoforo Castelletti* (3) ; ni les trois de *Sforza d'Oddi*, ou *degli Oddi*, les *Morts vivants*, qui sont de la comédie gaie, la *Prison d'Amour*, qui est de la comédie romanesque, et une troi-

(1) *Il Tesoro*, *l'Emilia* et *l'Alteria*.

(2) *La Mora*, imitée de l'*Eunuque* de Térence, *la Schiava* et *l'Armida*.

(3) *Il Furbo*, *i Torti amorosi*, et *le Stravaganze amorose*.

sième qui l'est encore davantage, et dont le nom grec *Erophilomachia*, ou combat de l'Amour et de l'Amitié, indique assez le caractère; mais il faut se borner, et quand je prolongerais beaucoup cette liste, je devrais en omettre beaucoup encore. Je dois surtout m'abstenir d'y faire entrer les comédies *uniques*, ou qui sont l'unique titre littéraire de leurs auteurs; le nombre en est beaucoup trop grand (1). J'ajouterai seulement quelques unités de cette espèce, mais dont les auteurs se sont illustrés par d'autres ouvrages dans la littérature de leur temps.

Le *Trissino*, qui avait donné à l'Italie la première tragédie et le premier poëme héroïque, ne put voir la comédie renaître sans vouloir s'y exercer aussi. Il tira des *Ménechmes* de Plaute, qui furent si souvent imités ou copiés, sa comédie des *Simillimi* (2), en y faisant, à l'égard des noms, des usages et des mœurs, des changemens qui habillaient ce sujet à la moderne. Il y rétablit de plus des chœurs, à l'exemple d'Aristophane. Ayant cru que la tragédie ne pouvait reparaître

---

(1) Voyez la *Dramaturgie* de l'*Allacci*, la *Bibliothèque* de Haym, et le Catalogue presque aussi complet en ce genre, donné par *le Quadrio*.

(2) Imprimée à Venise, 1547 et 1548, in-8°., édition fort rare, faite avec des caractères particuliers de l'invention du *Trissino*.

sans chœurs, il le crut aussi de la comédie; mais cette seconde erreur, qui était plus forte, ne fut pas adoptée comme la première par les poètes de son temps; et ses *Simillimi*, où d'ailleurs on ne retrouve ni la vivacité ni la force comique de Plaute, sont la seule comédie où l'on ait essayé d'introduire des chœurs.

L'*Alamanni*, célèbre aussi dans l'épopée et dans la tragédie, hasarda, dans sa comédie intitulée *Flora* (1), une nouveauté qui ne réussit pas mieux. Il l'écrivit en vers *Sdruccioli*, mais de seize syllabes, croyant se rapprocher encore plus que n'avaient fait l'Arioste et quelques autres poètes, du vers ïambe des Latins. Mais il s'éloigna trop de la nature du vers italien; l'oreille, égarée pour ainsi dire dans ce mètre vague, y perd toute sensation de rhythme et de mesure. Aussi tous les critiques italiens, en louant les beautés dont la *Flora* est remplie, les heureuses imitations de Plaute et de Térence, les scènes comiques, le dialogue vif et naturel, le style pur et facile de cette pièce, ont-ils généralement blâmé cet essai, qui, au reste, fut sans danger, puisqu'il n'a jamais été renouvelé par personne.

Le savant historien, poète et philologue *Be-*

(1) Imprimée par *Torrentino*, Florence, 1556, in-8°., avec des intermèdes, et sans intermèdes, par *Sermartelli*, *ibidem*, 1601, in-8°.

nedetto Varchi, paya aussi son tribut à la muse comique. Homme de moeurs graves, il voulut faire, par une comédie décente, la critique des pièces licencieuses de son temps. Il imita dans la *Suocera* (la Belle-Mère), l'*Hecyre* de Térence, la comédie la plus chaste de l'ancien théâtre, mais qui n'en est pas la plus gaie. Malgré le mérite de sa pièce, cet essai ne réussit pas beaucoup mieux que celui des choeurs et des vers de seize syllabes (1).

Raffaello Borghini, auteur d'un bon ouvrage sur les arts, intitulé *il Riposo*, fit un essai encore plus périlleux, en accumulant dans sa *Donna costante* (2), des événements tragiques, ou du moins funestes, tels qu'une jeune fille qui se fait enterrer vive, pour échapper à un mariage qui lui déplaît; un amant surpris sous les fenêtres de sa maîtresse, et qui, pour sauver l'honneur de celle qu'il aime, s'accuse d'avoir voulu voler dans cette maison, est conduit à la potence et sauvé par la terreur qu'inspire aux shires qui le conduisent l'apparition subite de la jeune personne, qu'ils croyaient morte et enterrée, et qui est sa soeur, etc. Le péril d'une telle composition était double; car si elle eût réussi, elle eût peu corrompre dès sa naissance

(1) *La Suocera* fut imprimée à Florence, 1549, in-8°.; à Venise, 1561, in-12; à Florence, 1569, in-8°., etc.

(2) Florence, 1582; Venise, 1589, in-12.

le caractère de la vraie comédie; mais le succès de ces monstruosités espagnoles en Italie était réservé au siècle suivant. L'*Amante furioso* (1), pièce du même genre et du même auteur, ne réussit pas davantage. Ce sont peut-être, avec les deux pièces romanesques de *Sforza degli Oddi*, dont j'ai parlé plus haut, les seules comédies de ce temps-là qui n'aient pas eu pour objet de peindre les vices et les ridicules, et de les attaquer gaiement : elles ne sont recommandables que par le style.

Le commandeur *Annibal Caro*, si justement célèbre par sa belle traduction de l'*Énéide*, ne commit point la même faute; il s'amusa, dans une comédie intitulée *gli Straccioni* (les Déguenillés, les Gueux), à mettre sur le théâtre les balourdises de deux frères pauvres et presque imbécilles, qui s'étaient acquis à Rome une sorte de célébrité dans le genre niais. Mais il joignit à cette peinture grotesque plusieurs autres ressorts comiques, et comme il le dit dans son prologue, « des morts qui vivent, des vivans qui passent pour morts, des fous qui sont sages, des veufs mariés, des maris qui ont deux femmes, des femmes qui ont deux maris, des esprits que l'on voit, des parens qui ne se connaissent pas, des amis devenus ennemis, des prisonniers libres, et beaucoup d'au-

(1) Florence, 1583; Venise, 1597, in-12.

tres choses toutes merveilleuses et toutes nouvelles ». Cette comédie, aussi librement qu'élégamment écrite, est une des mieux conduites de ce théâtre, une de celles où les sentiments d'amour sont exprimés avec le plus de passion et de naturel, et en même temps une des plus gaies (1).

Battista Guarini, l'auteur du *Pastor fido*, le fut encore d'une comédie intitulée l'*Idropica*, l'hydropique (2). Comme l'hydropisie d'une jeune et jolie personne ne serait pas un sujet plaisant de comédie, on se doute bien de ce que c'est que l'hydropisie dont il est question dans celle-ci. Tout s'y termine, au reste, en tout bien et tout honneur, par un bon mariage. La pièce n'est pas toujours conduite ni écrite avec une

(1) Imprimée par Alde, Venise, 1582 et 1589, in-12.

(2) Cette pièce ne fut jouée qu'en 1608, à la cour de Mantoue; mais l'auteur l'avait faite pour le duc, et la lui avait envoyée dès 1583. Une lettre du *Guarini* lui-même le dit positivement (*Lettere del Cav. Bat. Guarini*, édit. de 1603, in-8°., p. 69). Tiraboschi s'est donc trompé, en disant (t. XI, p. 300) qu'il composa cette pièce en 1608, pour le mariage du prince de Mantoue. Le manuscrit s'était égaré; pendant près de vingt-cinq ans, les recherches furent inutiles; on le retrouva enfin. La pièce réussit beaucoup à la lecture, et le duc la choisit pour l'un des spectacles qui furent donnés avec beaucoup de pompe au mariage de son fils. Je reparlerai de cette représentation dans la Vie du *Guarini*, ci-après, ch. XXV. La pièce ne fut imprimée qu'en 1613, à Venise, in-8°., et à Viterbe, 1614, in-12.

égale vivacité ; les scènes sont quelquefois un peu longues, et la pièce entière l'est outre mesure. La malade ne paraît que dans une très-courte scène du quatrième acte, tandis qu'on la transporte, pour cause, d'une maison dans une autre ; et l'on sent trop souvent, dans le cours de la comédie, qu'il y a de l'inconvénient à parler toujours d'un personnage qu'on ne voit jamais.

Enfin, un homme plus fameux dans l'histoire politique de Florence que dans celle des lettres, *Lorenzino de' Medici*, meurtrier du duc Alexandre (1), avait prouvé par une bonne comédie son goût pour les arts aimables et pour les lettres. Cette pièce intitulée l'*Aridosio* (2), du nom de l'un des vieillards qui y font les deux principaux rôles, est imitée, en partie des *Adelphes* de Térence et en partie de la *Mostellaria* de Plaute. Comme dans la première, deux frères de caractère opposé élèvent deux jeunes gens, chacun d'une manière analogue à son caractère, et tirent de cette éducation diverse, le double résultat que chacun sait ; comme dans la seconde, on fait croire au vieillard avare et difficile, que des esprits se sont emparés de sa maison, et on l'empêche d'y rentrer. La pièce est en général bien conduite. Plusieurs scènes entremêlées avec

(1) Voyez ci-dessus, t. IV, p. 49.

(2) Bologne, 1548, in-8°.

les imitations valent les scènes imitées. Le style est pur et tout-à-fait florentin.

On voit par cette pièce, qui sera la dernière de cette énumération rapide, comme on l'a vu par le plus grand nombre de celles dont j'ai parlé, comme on le verrait dans la plupart de celles dont je pourrais parler encore, que les anciens étaient alors l'objet d'une étude assidue et d'une imitation constante. Dans la comédie, ainsi que dans la tragédie, on crut avoir tout fait si l'on replaçait l'art au point où ils l'avaient laissé. On copia Plaute et Térence, comme ceux-ci avaient copié Diphylus, Apollodore et Ménandre; on remonta même quelquefois jusqu'à la liberté d'Aristophane; enfin on produisit un grand nombre de pièces bien intriguées, où le comique de caractère et de situation se joint au comique d'intrigue; où la gaîté du dialogue excite à chaque instant le rire; où il n'y a d'autre défaut grave que cette licence excessive, qu'il faut moins reprocher aux poètes qu'aux mœurs de leur pays et de leur siècle. On en produisit encore un plus grand nombre d'un mérite, il est vrai, très-inférieur, mais toutes cependant plus ou moins conformes à l'idée que l'on s'était faite de l'art, d'après ce qu'il avait été chez les anciens. La plupart de ces pièces furent représentées avec solennité dans les principales villes d'Italie, et ensuite imprimées publiquement; celles qui n'avaient point

obtenu les honneurs du théâtre, n'en furent pas moins répandues par l'impression. La langue italienne était généralement cultivée en France dans le dix-septième siècle. Des hommes de lettres français, un Régnier Desmarais, un Ménage, écrivaient et rimaient en italien, et s'honoraient d'être admis dans les académies italiennes; comment donc, dans ce même siècle, des écrivains accrédités avancèrent-ils, sur la comédie italienne, les opinions fausses et absurdes que nous avons vues? Comment ces opinions ont-elles été répétées et amplifiées de nos jours par des auteurs, à qui le ton d'autorité qu'ils donnaient à leurs jugements, imposait le devoir d'examiner murement, avant de les prononcer (1).

(1) Voyez ce que dit Marmontel sur la comédie italienne, dans sa Poétique, t. II, p. 271 et 272, et ce qu'il a répété dans ses *Éléments de littérature*, vol. VI de ses OEuvres, p. 157. « Un peuple, dit-il, qui a long-temps placé son honneur dans la fidélité des femmes, et dans la vengeance cruelle des trahisons d'amour, a dû nécessairement inventer, dans les comédies, des intrigues périlleuses pour les amants, et capables d'exercer la fourberie des valets. Ce peuple, d'ailleurs pantomime, a donné lieu à ce jeu muet, qui quelquefois par une expression vive et plaisante, et souvent par des grimaces qui rapprochent l'homme du singe, soutient seul une intrigue dépourvue d'art, de sens, d'esprit et de goût: tel est le comique italien. » Il attribue ensuite aux anciennes comédies italiennes ce mélange de bolonais, de vénitien, de napolitain, de bergamasque, qui, à très peu d'exceptions près, n'existe que dans les Mimes ou dans les comédies *dell' Arte.* « Aussi, conclut-

Dans tout ce que nous avons pu voir des plans, de la conduite de ces pièces, de la manière dont elles sont écrites et dialoguées, n'a-t-on donc apperçu d'autre comique que celui qui résulte d'un mélange de dialectes, de gestes de singe, de traits

---

il, dans le recueil immense de leurs pièces anciennes, n'en trouve-t-on pas une seule dont un homme de goût soutienne la lecture. » Ce beau jugement renchérit encore sur celui de l'abbé d'Aubignac, cité au commencement de ce volume, p. 2, note. On trouve avec bien du regret, dans le bel *Éloge de Molière* par Chamfort, des assertions évidemment fondées sur ce passage de la poétique de Marmontel. « Quand Molière parut, dit l'ingénieux auteur, des esquisses grossières déshonoraient la scène dans toute l'Italie. La *Calandra* du cardinal *Bibbiena*, et la *Mandragore* de Machiavel n'avaient pu effacer cette honte. Ces ouvrages, par lesquels de grands hommes réclamaient contre la barbarie de leur siècle, n'étaient représentés que dans les fêtes qui leur avaient donné naissance; le peuple redemandait avec transport ses farces monstrueuses, assemblage bizarre de scènes quelquefois comiques, jamais vraisemblables, dont l'auteur abandonnait le dialogue au caprice des comédiens, et qui semblaient n'être destinées qu'à faire valoir la pantomime italienne. » Plus loin encore, après avoir établi que Molière ne trouvait chez aucun peuple la véritable comédie, il dit qu'elle existait pourtant dans d'autres auteurs que des auteurs comiques, dans plusieurs traits d'Horace, de Lucien, de Pétrone, etc. « La comédie, ajoute-t-il, au moins celle d'intrigue, existait dans Boccace, et Molière en donna la preuve aux Italiens. » La Harpe, obligé de dire quelque chose de la comédie italienne, dans son *Introduction* à la Littérature moderne, ou *Discours sur l'état des Lettres en Europe*, t. IV, p. 52, ne parle que de la *Mandragore* de Machiavel, qu'il connaissait parce qu'elle est tra-

de jalousie et de vengeance (1), qui consiste en gesticulations et en lazzis (2)? A-t-on confondu, comme nos Aristarques l'ont fait, les comédies régulières avec les Mimes, et les imitations si souvent heureuses des poètes comiques de l'antiquité, avec les farces d'Arlequin, de Scapin et de *Tartaglia?*

J'espère qu'on en aura pris une autre idée. La comédie italienne, au seizième siècle, était imparfaite sans doute; outre le scandale des choses et des mots, elle donnait trop à l'intrigue et trop peu aux caractères, quoique les caractères y soient souvent mis en jeu par l'intrigue, et contribuent

---

duite dans les OEuvres de J.-B. Rousseau. Cette comédie, selon lui, *donna la première idée de l'intrigue et du dialogue comique. Mais ces essais*, ajoute-t-il (en joignant à la *Mandragore* la *Sophonisbe* du *Trissino*), *quoique dignes d'estime, furent alors des semences stériles*, etc. Même en faisant un *Cours de Littérature*, où il comptait faire entrer la *Littérature étrangère*, comme il le dit positivement, ibid., p. 49, il n'avait pas la moindre notion de la *Calandria*, qui fut, en effet, la première, dont les représentations se lient même avec l'histoire de Léon X, et dont Voltaire, au moins, eût pu lui apprendre le nom; ni des comédies de l'Arioste; ni, en un mot, d'aucune autre comédie que de la *Mandragore*. C'est ainsi qu'il connaissait la littérature italienne, et la littérature espagnole, et la littérature anglaise, etc. Cela aurait fait un joli *Cours de Littérature étrangère!*

(1) Expressions de Marmontel.

(2) Expressions de La Harpe, dans un article du *Mercure* déjà cité ci-dessus, p. 5.

même quelquefois à la nouer et à la conduire, elle copiait trop servilement des formes et des ressorts d'action qui n'avaient plus, dans les temps modernes, la même vraisemblance que chez les anciens, et ne pouvaient plus par conséquent produire les mêmes effets; mais enfin c'était la comédie, c'était un des genres de la véritable comédie, ou bien celle de Plaute et de Térence ne l'est pas.

Mais, dira-t-on, nous sommes allés plus loin. — Sans doute encore. Un homme est né parmi nous qui a mieux conçu la comédie que personne ne l'avait fait avant lui. Mais quelle était, avant que Molière parût, et même de son temps, la comédie moderne comparable à la *Calandria*, à la *Mandragore*, aux meilleures pièces de l'Arioste, à celles de l'Arétin, du *Cecchi*, du *Lasca*, du *Bentivoglio*, de *Francesco d'Ambra*, et de tant d'autres? Depuis Molière, c'est autre chose, la comédie française, c'est-à-dire la comédie de caractère et de moeurs, ou la sienne, a prévalu. Les Italiens eux-mêmes ont imité celui qui n'avait pris que dans son génie les secrets les plus profonds de son art, et cet art s'est perfectionné sur leur théâtre comme sur le nôtre. Soyons plus justes pour eux que nous ne l'avons été jusqu'ici, mais qu'ils le soient aussi pour nous. Convenons qu'ils ont été les premiers à retrouver la bonne comédie; mais qu'ils conviennent à leur tour que

la meilleure nous appartient. Leurs comédies du seizième siècle sont audessus de ce què l'on connaissait alors dans tout le reste de l'Europe, elles approchent des modèles qu'ils se proposaient d'imiter; mais c'est encore au-dessus de leurs meilleurs poètes comiques, au-dessus même des anciens, qu'il faut marquer la place unique qui appartient à l'auteur du *Tartuffe* et du *Misanthrope*.

CHAPITRE XXIV.

*Du Drame pastoral en Italie au seizième siècle; Pièces qui précédèrent l'*AMINTA *du Tasse; Analyse de l'*AMINTA*; Pièces qui le suivirent et qui précédèrent le* PASTOR FIDO *du Guarini.*

EN considérant philosophiquement ce que nous avons vu du théâtre italien, en concluant de ce théâtre aux mœurs publiques, on est effrayé du caractère féroce que fait supposer, dans les Italiens du seizième siècle, la barbarie de leur spectacle tragique, et de l'absence de toute pudeur qu'attestent leurs comédies. Mais tout à coup, au milieu de ce même siècle, on voit naître parmi eux un troisième genre de poésie dramatique, qui permet d'adoucir ces conséquences fâcheuses, et qui prouve peut-être que chez aucun peuple il ne les faut tirer à la rigueur. La comédie, ou, comme on l'appela communément, la *Fable pastorale*, qui retrace les charmes et l'innocence de ces siècles imaginaires que nous nommons l'âge d'or, la pureté primitive, ou plutôt raffinée, des sentiments d'amour, et les événements les plus romanesques nés des plus

tendres passions, obtint des succès brillants ; et cependant il est probable qu'à la cour de Ferrare, où ce nouveau genre de spectacles réussit particulièrement, des affections si épurées n'étaient pas fort à la mode; il l'est donc aussi que ni les horreurs tragiques du *Giraldi*, ni les gaîtés licencieuses du *Bibbiena*, de l'Arioste et de Machiavel n'étaient à l'unisson des mœurs.

Ce genre (1) se distingue des deux autres, d'abord par la qualité des personnes; il exclut les rois et les héros qui entrent dans la tragédie, comme les citadins et les bourgeois qui forment la comédie. S'il y paraît quelque grand ou quelque homme constitué en dignité, c'est épisodiquement, et jamais comme personnage principal; d'où il résulte que, quoique la gaîté qui s'y montre quelquefois et l'événement heureux qui la termine l'assimilent à la comédie, quoique les tourments auxquels sont exposés les personnages, et la terreur qu'éprouvent les spectateurs lui donnent des rapports avec la tragédie, le drame pastoral est essentiellement différent de l'une et de l'autre.

Il s'en distingue encore par les passions et par les mœurs. On ne voit dans ces hommes champêtres, ni les crimes de l'ambition, ni les intrigues politiques, ni les fureurs guerrières; on n'y

(1) Le *Quadrio*, t. V, p. 364.

voit pas non plus l'astuce mercantile, la sordide avarice, la fraude et l'infidélité, ni le libertinage effréné, la licence, les ruses, les tours perfides et le ris moqueur. Des rivalités, de petites jalousies qui ont pour objet les vers, le chant, les jeux d'adresse, d'innocentes amours, une simplicité pure, la bonne foi, la candeur, et parfois, en opposition, des amours violentes ou d'une grossièreté rustique, ce sont là leurs mœurs et toutes leurs passions. Délivrer une maîtresse des fureurs d'un monstre, d'un animal féroce ou des entreprises d'un satyre ; fléchir à force de constance la cruauté d'une bergère ou d'une nymphe jusqu'alors insensible à l'amour ; perdre et retrouver des objets auxquels le sentiment donne du prix, changer en affections mutuelles d'anciennes inimitiés, tels sont, dans ce drame tout idéal, les jeux de la fortune et ses plus grandes révolutions. C'est là du moins ce qu'ils y devaient être s'il avait conservé son caractère primitif ; mais nous verrons bientôt qu'il ne tarda guère à s'en écarter.

Les savants sont partagés sur l'origine du drame pastoral. Ménage, dans ses observations italiennes sur l'*Aminta* (1), veut que ce genre ait été entièrement inconnu aux anciens, et en attribue tout l'honneur aux modernes. *Gravina*

(1) Édition de Venise, 1736, in-8°., p. 94.

est de la même opinion (1); mais il fait un reproche et non pas un honneur aux Italiens d'avoir passé, dans ces représentations pastorales, les bornes que les Grecs et les Latins y avaient mises. D'autres auteurs partagent ce sentiment (2). *Fontanini* pense au contraire (3) que la fable pastorale n'est qu'un développement ou une extension de l'églogue, de cette sorte de poésie si célèbre chez les Grecs et chez les Latins; mais il va trop loin en disant que le *Cyclope* d'Euripide peut être regardé comme une pièce de ce genre. C'est un drame satyrique, et non une pastorale. Dans ces drames, qui étaient fort communs chez les Grecs, quoique ce seul exemple en soit resté, les héros se mêlaient avec les satyres, et les personnes les plus viles du peuple avec les rois et les grands; dans la pastorale, les bergers et les villageois prennent quelque chose de noble et d'héroïque, mais ils ne cessent point d'être des villageois et des bergers.

Notre docte évêque d'Avranches, Huet, a prétendu, non pas dans son Essai sur les romans, mais dans ses Prolégomènes sur le Cantique des

---

(1) *Della Ragione poet.*, l. II, N°. XXII.

(2) *Crescimbeni*, dans son Commentaire sur l'*Histoire de la poésie vulgaire*, vol. I, l. IV, c. 9; *Becelli*, dans son Traité *della novella Poesia*, l. II, N°. V, etc.

(3) *Aminta difeso*, c. I.

Cantiques, qu'il faut chercher dans ce monument de la poésie des Hébreux le premier modèle du drame pastoral; et il est certain que les amours de la Sulamite et de l'Époux, leurs dialogues passionnés et les chœurs de jeunes garçons et de jeunes filles, constituent un véritable drame. On a mis cette pièce très érotique au rang des livres sacrés; à la bonne heure, pourvu que nos filles et nos sœurs se croient long-temps trop profanes pour le lire, dans des traductions littérales; mais en ne le regardant que sous le point de vue poétique, on y trouve tous les caractères d'une véritable pastorale ou d'un épithalame dramatique, dont les acteurs sont des bergers.

Quelques critiques italiens y ont cependant cru voir des preuves que l'action n'en est pas continue, ni même circonscrite dans le cours d'une seule saison (1). Conformément à cette opinion, le premier traducteur, en vers italiens, du Cantique de Salomon (2) l'a distribué en huit églogues correspondantes aux huit chapitres du texte,

---

(1) *Petrus Erythræus* (*Pietro Rossi*) *præf. in Cant. cantic. anacreonticis versibus expressum*; *P. Evasio Leone*, Discours préliminaire de sa traduction du Cant. des Cant. en vers italiens. Voyez page suivante, note (1).

(2) *La Cantica distribuita in egloghe da Loreto Mattei. Vienna d'Austria*, 1686.

et qu'il intitule *le Désert*, *la Campagne*, *la Nuit*, *la Dot*, *le Festin*, *le Jardin*, *le Triomphe de la Beauté* et *le Paradis de l'Amour divin*; le dernier, au contraire (1), l'a partagé en huit cantates dialoguées entre l'Époux et l'Épouse, écrites dans le goût de Métastase, coupées d'airs et de chœurs pour le chant, qui ont toute la mollesse, que les uns louent et que les autres blâment dans ce poète célèbre; mais un autre traducteur, un prélat en dignité à la cour de Rome, en avait fait auparavant une pastorale sacrée, sous le titre de *la Sulamite*, dont l'action est divisée en scènes, et se suit sans interruption (2). Il est vrai que tout cela s'est fait dans le dix-septième et le dix-huitième siècle. Au commencement du seizième, lorsqu'on mit pour la première fois la pastorale sur le théâtre, on ne songea sûrement pas au Cantique des Cantiques, et il n'y a, dans les premiers essais que l'on fit, rien qui ressemble aux plaintes de la Sulamite ni aux tendresses de l'Époux.

Il est beaucoup plus vraisemblable que l'éclo-

---

(1) *Il Cantico de' Cantici adattato al gusto dell' italiana poesia e della musica, e corredato di note ed osservazioni sul senso letterale, da Evasio Leone Carmelitano.* Ediz. 4ª., Torino, 1796, in-8°.

(2) *La Sulamitide, Boschereccia sacra di Neralco Arcade* (*Monsig. Giuseppe Ercolani da Sinigaglia*). *Roma*, e *Bologna*, 1733, in-8°.

gue, née chez les Grecs, fut, comme nous l'avons dit, le premier germe de cette sorte de représentation dramatique; mais n'est-ce pas aux Grecs eux-mêmes, que leur esprit inventif inspira l'idée de donner à l'églogue cet ingénieux accroissement? Le temps, qui a détruit la plus grande partie de leurs ouvrages, n'a rien épargné qui puisse servir de réponse matérielle à cette question; nous trouvons seulement dans Athénée un indice, dont la conséquence serait que les Grecs connurent en effet le drame pastoral. Il parle d'une pièce du poète Sositée, intitulée *Daphnis* ou *Litiersa* (car il lui donne ces deux titres), qui ne paraît pas avoir été autre chose. Ce Sositée et sa pièce, dont il ne s'est pas conservé une ligne, furent l'objet d'une longue et violente dispute entre deux célèbres érudits du seizième siècle (1). Ils étaient amis, et se brouillèrent; ils lancèrent l'un contre l'autre plusieurs écrits d'un style très mordant et très aigre, sur la question de savoir si cet ancien poète, que personne ne connaît ni ne peut connaître, était de Syracuse, d'Alexandrie ou d'Athènes; s'il y en eut plusieurs ou s'il n'y en eut qu'un de ce nom; s'il vivait du temps de Ptolémée Philadelphe ou de Ptolémée Philopator; si c'était un poète comique ou tragique, ou lyrique, ou de tous ces genres à la

---

(1) *Francesco Patrizj* et *Giacopo Mazzoni*.

fois ; si la *Litiersa* et le *Daphnis* étaient deux pièces différentes ou une seule, et si c'était une tragédie, une comédie ou une églogue. Après bien des publications, des argumentations et des injures réciproques, les deux savants se réconcilièrent et prétendirent être d'accord ; mais la question resta aussi obscure, et heureusement aussi peu importante qu'auparavant. De tout ce qu'on peut dire et écrire sur cette matière, il résulte tout au plus qu'un poète grec, nommé *Sositée*, écrivit un drame qu'on regarde comme pastoral, et que par conséquent ce genre de drames n'était pas inconnu aux Grecs (1). Alors, il ne serait pas rigoureusement vrai que le drame pastoral fût d'invention italienne ; mais comme il n'était resté aucune trace de ce que les Grecs avaient pu faire dans ce genre, c'est cependant inventer que de retrouver ainsi.

En remontant jusqu'au quinzième siècle, on peut regarder comme le premier essai qui en fut fait, la Fable, *Favola*, intitulée *Cephale* ou l'*Aurore*, de Nicolas de *Correggio*. Ce prince (2)

---

(1) Voyez la Vie de *Giac. Mazzoni*, par l'abbé *Serassi*, Rome, 1790, in-4°., et le *Quadrio*, t. V, p. 387.

(2) *Niccolò da Correggio Visconti*, né en 1450, mort en 1508. Le *Quadrio*, t. V, p. 397, l'a confondu mal à propos avec *Niccolò dalla Correggia*, gouverneur de *Reggio* avant le comte *Bojardo*. V. sur *Niccolò da Correggio*, Tiraboschi, *Bibliot. Modan.*, t. II, p. 103—135.

qui joignit le goût des lettres à la valeur dans le métier des armes, dédia sa pièce au duc Hercule Ier., son oncle, et le duc la fit représenter à Ferrare, en 1487 (1); elle est divisée en cinq actes, et écrite en octaves, quelquefois entremêlées de tercets. On compte aussi parmi les essais du même genre les stances pastorales intitulées *Tirsis*, du comte *Castiglione*, auteur du livre *du Courtisan*; il les composa en commun avec son ami César de Gonzague; ces stances ou octaves dialoguées entre trois pasteurs (2) sont entremêlées d'une *canzonetta*, d'un choeur et d'une danse moresque. Les auteurs les récitèrent, en 1506, en habits de bergers (3), devant la duchesse d'Urbin, à qui elles sont dédiées (4); mais ce n'est, à proprement parler, qu'une églogue un peu plus étendue qu'elles ne le sont ordinairement; et rien n'y put servir de modèle, excepté les éloges donnés à la duchesse et à sa cour, sous des emblêmes et des images assortis au costume pastoral.

La première pastorale dramatique qui offrit une action propre à occuper et à remplir la scène,

(1) Imprimée à Venise, avec une *Psiche* du même auteur, par *Giorgio de' Rusconi*, en 1513.

(2) *Iolas*, *Tirsis* et *Dametas*.

(3) *Pastoralmente*.

(4) Imprimées pour la première fois par les fils d'Alde, Venise, 1553, in-8°.

fut faite, selon Fontanini (1), par le *Tansillo* en Sicile pour des fêtes de mariage, que don Garcie de Tolède donna, en 1529, à Messine, avec une magnificence extraordinaire. L'historien de la Sicile qui a fait une description de ces fêtes (2) dit que la pièce du *Tansillo* était une espèce d'églogue pastorale, contenant les plaintes d'amants qui voulaient se donner la mort, et que les ordres d'une belle Nymphe rendaient à la vie et à l'espérance. *Fontanini* regrette qu'il n'en existe de traces que dans ce passage d'une histoire peu connue; il croit que cet ouvrage du *Tansillo* n'a point été imprimé, et que le manuscrit s'en est perdu (3).

Mais le savant *Apostolo Zeno* a prouvé, par des recherches plus heureuses, que ce regret était mal fondé; que la pièce du *Tansillo* existe, et que ce n'est point du tout une pastorale dramatique régulière, que l'on puisse regarder comme le premier modèle de ce genre. Cette pièce, qui a été imprimée à Naples, est intitulée *les Deux Voyageurs* (4). *Filauto* et *Alcinio* réduits au

(1) *Aminta difeso*, c. VII.

(2) L'abbé *Maurolico*. Son livre est intitulé : *Rerum sicanicarum compendium*. Quelques détails de ces fêtes et de cette représentation y sont tronqués; mais on les trouve rétablis dans les Mélanges d'Ét. Baluze, t. II, p. 337. Voyez *Am. dif.*, loc. cit.

(3) *Ub. supr.*

(4) *I due Pellegrini di Luigi Tansillo. Napoli, Lazzaro*

désespoir, l'un parce que la mort lui a enlevé sa maîtresse, l'autre parce que la sienne lui a préféré son rival, se mettent en voyage chacun de son côté, se rencontrent dans une forêt, se racontent le sujet de leurs peines, et prennent la résolution de les finir avec leur vie. *Filauto* allait se pendre à un arbre, lorsqu'il en entend sortir la voix de la Nymphe qu'il regrette. Elle le détourne de son dessein, console aussi son compagnon d'infortune, leur ordonne de vivre, et les envoie tous deux à *Nola*, où ils retrouveront le bonheur. L'ame de la Nymphe retourne ensuite au ciel, escortée par les anges.

Ce n'est, comme on voit, qu'un long dialogue entre les deux voyageurs, jusqu'au moment où l'ame cachée dans le tronc de l'arbre se fait entendre. Il est écrit en vers de différentes mesures, d'un style élégant et pur, mais un peu affecté, comme tout ce qu'a écrit le *Tansillo*. Dans les douze cents vers, et plus, qu'il contient, il n'y a ni action, ni actes, ni scènes; mais en même temps, on y reconnaît tous les caractères de la prétendue comédie pastorale décrite par l'historien de la Sicile, les plaintes de deux amants, leur dessein de se donner la mort, enfin les ordres d'une belle

---

Scorriggio, 1631, in-4°., réimprimée depuis, sur l'exemplaire devenu très rare que possédait *Apostolo Zeno*, à la fin des Œuvres du *Tansillo*, Venise, Fr. *Piacentini*, 1738, in-4°.

Nymphe qui les rendent à l'espérance et à la vie. Ces renseignements ne sont pas purement bibliographiques ; ils détruisent une erreur qui s'est introduite dans l'histoire littéraire, que le *Quadrio* a répétée sur la foi de *Fontanini*, et qui, sans l'observation d'*Apostolo Zeno*, que je rappelle ici, pourrait l'être sans cesse d'après ces deux savants auteurs. Je reviens aux premières tentatives qui furent faites, pour introduire sur le théâtre italien la pastorale dramatique.

Giambat. Giraldi composa, en 1545, à Ferrare, son *Églé*, qu'il appela *Satyre*, du nom et de la qualité de ses principaux personnages. Les dieux des forêts, les Faunes et les Satyres, amoureux des Nymphes des bois, n'ont encore pu réussir auprès d'elles. Ils ont recours à Églé, maîtresse du bon Silène, et qui ne songe guère, ainsi que lui, qu'à jouir des plaisirs de la vie. Elle promet de les servir. Les Oréades, les Dryades et les Napées se préparent à suivre Diane à la chasse. Églé entreprend de leur persuader que ce genre de vie est très insipide, et qu'elles feraient beaucoup mieux de se donner aux dieux des forêts qui les aiment. Les Nymphes traitent avec hauteur l'apologiste des plaisirs de Vénus et de Bacchus ; elles préfèrent à ces faiblesses honteuses leur repos et leur chasteté. Églé soutient thèse sur l'un et sur l'autre point, et prouve en bonne forme que le monde irait

fort mal si toutes les déesses et toutes les mortelles pensaient ainsi.

Ne pouvant convaincre les Nymphes, elle leur tend un piége. « Les dieux des forêts, leur dit-elle, désespérés de vos rigueurs, ont résolu de quitter l'Arcadie; ils y abandonnent leurs enfants; les petits Faunes et les petits Satyres vont rester sans appui, sans secours. » Les Nymphes, touchées de pitié, promettent de ne rien refuser pour les empêcher de périr. Lorsqu'elles reviennent de la chasse, la maligne Églé leur présente la petite et nombreuse famille, à qui elle a bien fait la leçon. Les Nymphes consentent à leur servir de mères, pourvu qu'ils soient sages, et qu'en grandissant, ils n'aillent pas devenir des libertins comme leurs pères. Elles reviennent le soir jouer librement avec les petits Faunes et les petits Satyres, puisque la fuite des grands ne leur laisse plus rien à craindre. C'est où Églé les attendait. Elle place en embuscade derrière des arbres, Satyres, Faunes et Sylvains. Les Nymphes reparaissent avec les enfants; elles commençaient leurs danses et leurs jeux, lorsque les dieux des forêts se montrent, s'élancent comme l'éclair. Les Nymphes effrayées fuyent dans les bois; les dieux les poursuivent, les atteignent, et se croient sûrs de la victoire: tout à coup les Nymphes sont changées en arbres, en ruisseaux, en fontaines. C'est Pan qui raconte ce triste miracle, en tenant à la

main les roseaux dont il va faire une flûte pastorale, et qui étaient, il y a peu d'instants, la belle et insensible Syrinx.

Il y aurait aujourd'hui peu de mérite à ourdir une pareille fable; mais n'oublions pas que c'était vers le milieu du seizième siècle. Dans cette pièce, écrite en vers libres, et mêlée de chœurs, il ne laisse pas d'y avoir de l'imagination, beaucoup de connaissance de la mythologie, et même de la philosophie des anciens; souvent aussi de la poésie et de la verve, surtout dans les chœurs. L'auteur, qui occupe, comme nous l'avons vu, une place distinguée parmi les poètes tragiques, hasarda cette nouveauté, qui tenait le milieu entre la majesté de la tragédie et la gaîté populaire de la comédie. C'était plutôt, comme son titre l'annonce, une comédie satyrique, selon le sens que les anciens donnaient à ce mot, qu'une véritable pastorale. *Antonio dal Cornetto*, compositeur aujourd'hui peu célèbre, fit la musique des chœurs. La pièce fut représentée deux fois dans la maison même de l'auteur, devant le duc Hercule II, mais aux frais des étudiants en droit de l'université de Ferrare (1). Cette tentative réussit donc; mais elle était de nature à ne pouvoir être répétée, et le *Giraldi* n'eut point d'imitateurs.

---

(1) Elle fut imprimée sans nom de lieu et sans date, mais, selon toute apparence, à Ferrare même, et la même année 1545.

Enfin neuf ans après, en 1554, *Agostino Beccari*, de Ferrare, composa sa fable pastorale, intitulée *il Sagrifizio*, le plus ancien modèle qui existe de ce genre agréable. *Alfonso*, surnommé *della Viola*, fit la musique des chœurs. Cette pièce fut représentée deux fois, avec beaucoup de pompe, dans le palais de *Don Francesco* d'Este, devant le duc Hercule II, ses deux fils et toute sa cour (1); et elle le fut encore en 1587, à Ferrare, à l'occasion de deux grands mariages (2). L'auteur, qui a laissé peu d'autres ouvrages, mourut trois ans après (3), âgé de près de quatre-vingts ans. Toute sa gloire littéraire, et c'en est une réelle, est d'avoir enrichi d'un nouveau genre de drame, le théâtre italien. La scène du *Sacrifice* est en Arcadie. Les amours de trois bergers et de trois Nymphes y parviennent à un heureux dénoûment, en dépit d'un Satyre, qui emploie des ruses plaisantes pour obtenir les faveurs des trois Nymphes, et dont elles se moquent toutes trois. Ce Satyre est le seul personnage comique de la pièce; sa gaîté va quelquefois jusqu'à l'indécence, et

(1) Elle fut imprimée en 1555, in-8°., à Ferrare, et dédiée aux deux princesses Lucrèce et Léonore d'Este.

(2) L'un de *Girolamo Sanseverino Sanvitale*, marquis de *Colorno* et comte de *Sale*, avec *Benedetta Pia*; l'autre de *Marco Pio*, seigneur de *Sassuolo*, et frère de *Benedetta Pia*, avec *Clelia Farnese*.

(3) Août 1590.

tient plus des mœurs du temps que de celles du genre. En général, l'intrigue est faible comme le style, qui n'est relevé que par des comparaisons fréquentes, mais souvent déplacées. On ferait sans doute peu de cas de cette pastorale, si elle n'eût été la première; mais c'est aussi parce qu'elle fut la première, qu'elle a plus de défauts et moins de beautés que d'autres n'en eurent après (1).

Neuf ans s'écoulèrent encore, avant qu'une seconde pièce du même genre fût représentée à Ferrare. Ce fut l'*Aretusa*, comédie pastorale d'*Alberto Lollio*, jouée en 1563, devant le duc Alphonse II et le cardinal Louis, son frère (2); le même compositeur, Alphonse de *la Viola*, fit la musique des chœurs, et, ce qu'il est bon de remarquer, cette représentation fut encore donnée aux frais des écoliers en droit (3). Ce fut de même à leurs frais, et avec la musique du même maître, que fut représentée, en 1567, devant les mêmes princes, la fable pastorale d'*Agostino Argenti*, noble ferrarois, intitulée *lo Sfortunato*, l'Infortuné (4). C'est le nom même du berger qui est le

(1) Tiraboschi, t. VII, part. III, p. 151.

(2) Dans le palais de *Schivanoja*.

(3) Le titre de la pièce, qui était conservée en manuscrit dans la bibliothèque du chanoine *Baruffaldi*, porte ces mots : *Fece la spesa la università degli scolari delle leggi.* Imprimée à Ferrare en 1564, in-8°.

(4) Imprimée à Venise par *Giolito*, en 1568, in-12. *Agos-*

premier personnage de la pièce. Deux autres bergers, trois nymphes et trois chevriers, dont la gaîté un peu grossière et l'humeur indépendante contrastent avec les tendresses lamentables de ces trois bergers héroïques, font toute l'intrigue de la pièce. Les scènes consistent, le plus souvent, en longues plaintes ou en discussions d'amour, espèces d'églogues uniformes qui manquent de mouvement et de variété. On ne voit pas quelle musique Alphonse de *la Viola* y put faire, car elle est tout entière en vers endécasyllabes non rimés, et il n'y a point de chœurs entre les actes. Elle ne réussit cependant pas moins que le *Sacrifice*; mais elle le dut peut-être aux talents et à la grande réputation d'un acteur. Le rôle principal y fut joué par le célèbre comédien *Batista Verato*, qu'on appela le nouveau *Roscius*, comme tous les acteurs modernes qui ont eu quelque célébrité.

Le succès de ce troisième essai, qui attira une grande affluence de spectateurs, mais dans lequel, comme dans les deux autres, l'art n'était qu'à son enfance, n'aurait peut-être encore rien eu de décisif, si parmi ces nombreux spectateurs il ne s'était trouvé un de ces génies rares et féconds, pour lesquels il n'est point de germes qui

---

tino, frère de *Borso degli Argenti*, ou *Arienti*, mourut le 21 août 1576. Voyez son article dans *Mazzuchelli*, *Scrit. d'Ital.*

ne produisent, et à qui les plus simples ébauches donnent l'idée d'un tableau parfait. Le Tasse, qui n'avait alors que vingt-trois ans, mais qui avait déjà publié son *Rinaldo* et composé plusieurs chants de sa *Jérusalem délivrée*, assistait à cette représentation d'une pièce de collége. Tandis que la foule n'y voyait qu'une longue églogue divisée en actes et en scènes, comme le *Sacrifice* et l'*Aréthuse*, le Tasse y vit les premiers traits d'un art nouveau; il vit, dans ce qu'on regardait comme l'églogue perfectionnée, des éléments, et pour ainsi dire une matière première, qu'il lui était réservé d'employer, d'étendre et de perfectionner.

Mais d'autres soins, la composition de son grand poëme, la mort de son père, son voyage en France, l'empêchèrent d'exécuter cette idée, sans l'écarter de son esprit. Il est vraisemblable que, depuis ce moment, il se proposa un double objet en relisant les poètes anciens, comme il le faisait sans cesse, et qu'en y cueillant des images, des comparaisons, des expressions créées, des fleurs poétiques de toute espèce, qu'il employait à mesure dans sa *Jérusalem*, il mettait à part celles qui pouvaient convenir à son autre dessein; en sorte que cinq ans après, lorsque, dans l'espace de deux mois, il composa son *Aminta*, qui est resté le modèle le plus parfait du genre pastoral, il ne fit sans doute qu'exécuter un plan

préparé, et mettre en œuvre des matériaux réservés depuis long-temps.

Ce plan est d'une grande simplicité; l'action principale y est si peu chargée d'épisodes, qu'il a fallu toute la richesse du génie de l'auteur et tout le charme de son style, pour en former un drame d'une étendue raisonnable, et pour que ce drame, qui est assez court, ne parût pas beaucoup trop long. Amintas (1), berger, petit-fils de Pan, est amoureux de Sylvie, dont la mère est fille du Fleuve qui arrose la campagne où est le lieu de la scène. Ce lieu est indéterminé, et le nom du Fleuve est omis à dessein. Le poète, en donnant pour aïeux à ses deux principaux personnages un Fleuve et le dieu Pan, a voulu seulement indiquer que ce sont deux bergers héroïques, qui doivent être au-dessus des autres bergers par les sentiments et le langage, comme ils le sont par l'éducation et par la naissance. Malgré cette origine mythologique et ces signes d'antiquité, l'action est toute moderne, puisque le Tasse s'y est désigné lui-même sous le nom de Tirsis, ami d'Amintas; elle est censée se passer dans les environs de Ferrare; le fleuve du Pô, la cour du duc Alphonse, l'île charmante du Belvédère, y sont désignés évidemment.

(1) Et non pas *Aminte*, comme on le dit abusivement et habituellement en français.

Amintas et Sylvie, élevés ensemble dès leur enfance, ne se quittaient ni dans leurs exercices, ni dans leurs jeux. Bientôt l'amour se fait sentir au cœur du jeune berger; un baiser qu'il obtient par ruse accroît son mal. Il ne peut plus le cacher; mais l'aveu qu'il en fait irrite Sylvie; elle le chasse de sa présence, et ne veut plus ni le voir ni l'entendre. Tirsis, à qui Amintas confie ses peines, met dans ses intérêts Daphné, amie de Sylvie; Daphné cherche à servir Amintas auprès de son amie. Sylvie projette de s'aller baigner à la fontaine de Diane; Daphné en instruit Amintas, l'engage à s'y rendre et à surprendre la Nymphe dans l'état où elle se sera mise pour exécuter ce dessein. Amintas balance d'abord, s'y résout ensuite, se rend à la fontaine et y trouve Sylvie dans cet état, mais attachée au pied d'un arbre par un Satyre, qui est tout prêt à se porter aux dernières violences. Il lance un trait au Satyre; celui-ci abandonne sa proie et s'enfuit. Le berger délie respectueusement la Nymphe; elle prend aussitôt la fuite et disparaît sans qu'il ose la suivre.

Il se désolait de cette occasion perdue, et Daphné cherchait à l'en consoler, lorsque Nérine accourt, et leur apprend que Sylvie, qui s'était réfugiée nue dans sa cabane, s'y était à peine habillée, qu'elle avait voulu partir pour la chasse; en poursuivant un loup qu'elle avait blessé, elle s'était enfoncée dans un bois; Nérine

n'avait pu l'y suivre que de loin, l'avait perdue de vue, et lorsqu'elle la cherchait dans l'épaisseur du bois, elle avait aperçu tout à coup son dard tombé à terre, plus loin le voile blanc dont ses cheveux étaient enveloppés, et enfin sept loups qui léchaient du sang, répandu auprès de quelques ossements dépouillés. Tout lui fait croire qu'ils ont dévoré Sylvie; Amintas le croit comme elle; il ne veut point survivre à celle qu'il aime, et sort avec précipitation pour aller chercher la mort.

Cependant Sylvie avait échappé au danger; elle raconte elle-même l'événement des loups, de son dard et du voile; on lui apprend le désespoir d'Amintas, et le dessein qu'il a fait de mourir. Son cœur ne peut résister à cette preuve d'amour; elle veut courir avec Daphné sur les traces de son amant, et lui sauver la vie, s'il en est temps encore. Un berger vient leur annoncer qu'il a vu le malheureux Amintas courir vers le fleuve, et se précipiter du haut d'un rocher dans les eaux. Sylvie, pénétrée de douleur, se repent des maux qu'elle lui a fait souffrir; elle va faire chercher dans le fleuve ses tristes restes, pour leur rendre les derniers devoirs. Mais la mort avait aussi épargné Amintas; un buisson épais l'avait retenu dans sa chute; il était seulement tombé au pied du rocher, où il s'était évanoui. Sylvie arrive au moment où des bergers le rappellent à la vie; sa

sensibilité une fois excitée ne se contient plus ; lorsque Amintas reprend ses sens, il se trouve dans les bras de Sylvie, qui le couvre de baisers et de larmes. Les épreuves d'un si tendre amour sont finies, et l'hymen assure le bonheur des deux amants.

Ce sujet, quoique romanesque, est assurément fort simple ; il l'est d'autant plus, que rien de ce qui est action ne paraît sur la scène ; tout s'y passe en dialogues et en récits. La fable est conduite naturellement et avec art ; les incidents y naissent les uns des autres ; les caractères sont bien tracés, les pensées et les sentiments pleins de délicatesse, les mœurs pastorales fidèlement observées, la diction pure, élégante et ingénue, le style enchanteur, continuellement poétique, et cependant presque toujours simple et naïf ; parsemé d'imitations charmantes d'Anacréon, de Moschus, de Théocrite, de Virgile ; imitations souvent insensibles, qui paraissent dictées par la nature même, comme elles le furent à ces anciens poètes, et fondues ensemble avec un tel artifice, que l'artifice même disparaît.

Si les mœurs pastorales y sont observées, ce sont celles des bergers héroïques, de ces fils de fleuves et de dieux champêtres, plus occupés des intérêts de leur cœur que du soin de leurs troupeaux ; de même que c'est leur langage, et non point celui des villageois ou des bergers vulgaires, dont

les personnages de l'*Aminta* se servent entre eux. Ils parlent et agissent, non comme des pâtres de Théocrite, mais comme des bergers d'Héliodore et de Longus. Le Tasse a même pris soin de prévenir là-dessus toute objection raisonnable, dans le prologue ingénieux de sa pièce. L'Amour, caché sous des habits champêtres, se dérobe à l'ennui de l'Olympe et des cours, où sa mère veut qu'il habite; il préfère les champs et les forêts. Il projette d'attendrir le cœur d'une Nymphe, jusqu'alors insensible : c'est pour faire ce coup qu'il va se mêler parmi les bergers, et prendre part à leurs jeux et à leurs fêtes. « Aujourd'hui, dit-il, on entendra ces forêts parler d'amour dans un style nouveau ; on verra que ma divinité est ici présente, qu'elle y est elle-même, et non par ses ministres. J'inspirerai à des cœurs grossiers de nobles sentiments ; j'adoucirai leur langage et le son de leur voix ; car, en quelque lieu que je sois, je suis l'Amour, dans les bergers comme dans les héros ; j'établis, quand il me plaît, l'égalité entre les conditions les plus inégales ; et ma gloire suprême, et le grand miracle de ma puissance, est de rendre les musettes rustiques rivales des plus savantes lyres. »

Il y a donc, poétiquement parlant, autant de vraisemblance que de charme dans le style de l'*Aminta*. La perfection de ce style est si universellement reconnue, qu'il paraît inutile de

rien ajouter à ce que savent les personnes les plus instruites dans la langue italienne, et à ce que croient même déjà sentir ceux qui commencent à l'apprendre. Il est visible que le Tasse y prit pour modèle le style dont *Sperone Speroni* s'était servi dans sa tragédie de *Canace* (1) ; qu'il imita non seulement cette élégance continue, ce choix précieux de mots, cette variété de tours et d'images, mais aussi cette coupe facile et harmonieuse de vers inégaux, que le *Speroni* avait employée le premier dans la poésie dramatique (2). Mais il est de la même évidence que presque toutes ces qualités étaient des défauts dans une tragédie et dans un sujet aussi triste et aussi terrible ; qu'au contraire elles sont toutes convenables dans un drame pastoral, et dans un sujet tel que celui de l'*Aminta*.

Il n'y a presque aucune scène où l'on ne trouve de ces morceaux qui invitent à les retenir, lors même qu'on n'a pas dessein de les apprendre. La première est peut-être la plus riche. Daphné, qui a passé l'âge de la tendresse (3), y donne à l'in-

(1) Voyez ci-dessus, p. 90.

(2) En écrivant son *Aminta*, le Tasse avait la *Canace* tellement présente, qu'il se trouve, dans l'un, des vers entiers de l'autre. Tel est surtout celui-ci :

Pianti, sospiri e dimandar mercede.

(*Aminta*, att. I, sc. 1, et *Canace*, att. IV, sc. 2.)

(3) Att. I, sc. I.

sensible Sylvie des conseils, qui, s'ils ne sont pas les leçons de la sagesse, sont pourtant les fruits de l'expérience. Elle compare aux plaisirs que sa jeune compagne lui vante, aux exercices de l'arc et à la chasse, les jouissances mutuelles et les inexprimables voluptés de l'amour; elle lui prédit qu'elle se repentira un jour de ce faux et stérile emploi de ses plus belles années. A l'assurance que témoigne Sylvie de n'éprouver jamais ce repentir, Daphné oppose son propre exemple. Elle avait aussi été jeune, belle et fière; la constance, la patiente fidélité d'un amant l'avaient enfin vaincue; l'ombre d'une nuit rapide lui en avait plus appris que le long cours et l'éclat de mille journées; alors elle avait dit adieu aux exercices de Diane, pour se livrer tout entière à l'amour. C'est ainsi qu'elle espère voir un jour le fidèle Amintas dompter l'humeur sauvage de Sylvie et amollir son cœur.

Sylvie rejette bien loin cette espérance; ni lui ni aucun autre berger ne pourront la fléchir. Tout ce qu'on appelle amant en veut à cette chasteté qui est pour elle le premier de tous les biens : tout amant est son ennemi. « Crois-tu donc, lui répond Daphné, que le bélier soit ennemi de la brebis, le taureau de la génisse, le tourtereau de la tourterelle? Crois-tu que ce soit une saison de haine et d'inimitié que ce doux printemps, cette saison gaie et riante,

qui maintenant redonne le conseil d'aimer aux animaux, à l'homme, à la femme, à tout le monde? et ne t'aperçois-tu donc pas que tout, en ce moment, s'enflamme d'un amour plein de joie et de santé? » Là-dessus, elle commence à décrire les amours des oiseaux, des quadrupèdes, des animaux les plus féroces, et même des plantes insensibles, de la vigne pour l'ormeau, des arbres pour ceux de leur espèce. Au milieu de ce concert d'amour, qui retentit dans toute la nature, Sylvie restera donc seule insensible! Et chaque partie de ce plaidoyer, chacune de ces descriptions séduisantes se termine par ce joli refrain, que les auteurs du *Pastor fido*, de l'*Alceo* et de quelques autres pastoraux ont imité dans la même langue, mais dont la délicatesse naïve ne peut se conserver dans la nôtre:

Cangia, cangia consiglio
Pazzarella che sei (1).

Une jeune Nymphe insensible et qui veut toujours l'être, une bergère d'un âge plus mûr qui

(1) *Lascia, lascia le selve*
Folle garzon, lascia le fere, ed ama.
(*Guarini*, *Pastor fido*, att. I, sc. 2.)
Cangia, cangia pensiero.
(*Ongaro*, *Alceo*, att. I, sc. 1.)
Prendi, prendi partito,
Clori, d'amar chi t'ama.
(*Bracciolini*, *Amoroso sdegno*, att. I, sc. 1.)

veut l'engager à écouter l'amour, voilà tout le sujet de cette scène; elle est longue et paraît courte, tant elle est pleine de tableaux, d'oppositions, de poésie et de sentiment. La seconde ne l'est pas moins; elle est plus longue encore, et l'on ne s'en aperçoit pas, quoique le fond n'en soit pas plus riche en apparence. C'est Amintas qui se désespère et veut mourir, parce qu'il ne peut toucher le cœur de Sylvie, et Tirsis son ami qui le console, et fait tous ses efforts pour le rendre à l'espérance; quoi de moins neuf et de plus commun? Mais après quelques plaintes amoureuses, Amintas fait le tableau des heureux jours de son enfance, qui s'écoulèrent auprès de Sylvie, de leurs jeux innocents, et des degrés par lesquels sa tendresse pour elle, changeant de nature avec l'âge, est enfin devenue de l'amour. Vient ensuite le charmant récit de la piqûre d'une abeille sur la joue d'une de leurs jeunes compagnes, guérie par un baiser et par des paroles magiques de Sylvie; de la ruse qu'il employa pour attirer sur ses lèvres la magie des mêmes paroles, et un pareil baiser; de l'accroissement que son amour en avait pris, de l'aveu qu'il avait été forcé de faire, et des rigueurs inflexibles qui en sont la suite. On voit ici une nouvelle preuve de ce talent d'imiter les anciens, qu'ont eu tous les grands poètes modernes. Ce charmant tableau est tiré tout entier du roman grec d'Achilles Tatius,

intitulé : *Amours de Clitophon et de Leucippe.* La piqûre, les paroles enchantées, la ruse, le baiser, tout y est; mais les vers délicieux du Tasse n'y sont pas.

Quelle sera la réponse de Tirsis? quels lieux communs opposera-t-il au désespoir d'Amintas? En s'appesantissant sur ces détails d'amour et de galanterie, comment éviter la fadeur et l'ennui? Le Tasse s'est ingénieusement tiré de cet embarras. Sous le nom de Tirsis, il se met lui-même sur la scène; il fait de ces jeunes bergers deux amis des muses, et il amène avec art, dans leur entretien, des traits satiriques contre un poète en crédit dont il avait à se plaindre, et des éloges délicats d'un autre poète à qui il voulait plaire, du duc son patron, des princesses ses protectrices, de toute la cour devant qui sa pièce était jouée : tout cela est conduit avec beaucoup d'adresse et de naturel. Quoi que Tirsis puisse dire pour redonner à son ami de l'espérance, Amintas s'y refuse, et pourquoi? c'est que le sage Mopsus lui a prédit son malheur. « De quel Mopsus me parles-tu, interrompt Tirsis? Est-ce de ce Mopsus, dont toutes les paroles sont douces comme le miel, qui a sur les lèvres un sourire amical, mais la fraude dans le cœur et le poignard sous le manteau (1)? Al-

(1) Il désigne ici le *Sperone Speroni*, selon la plupart des interprètes, mais plus vraisemblablement *Francesco Patrizii*, ou

lons, mon ami, prends courage, les tristes et misérables prédictions qu'il vend, avec cette gravité magistrale, aux hommes sans expérience, ont toujours un effet contraire. »

Alors il raconte ce qu'il avait éprouvé lui-même. Lorsque, pour la première fois, il voulut se rendre à la grande cité assise au bord du fleuve, il consulta Mopsus, qui lui peignit des plus noires couleurs la cour magnifique et brillante qui y faisait son séjour, la malignité des courtisans, les ruses et la médisance des femmes, les dangers de toute espèce dont il y serait environné. » J'arrivai donc, poursuit-il, l'esprit rempli de crainte et de préjugés funestes. Mais que trouvai-je, au lieu de ces tristes objets? En approchant de l'heureuse demeure, j'en entendis sortir des voix douces et sonores, de cygnes, de nymphes, de sirènes, mais de sirènes célestes; des sons si suaves, si éclatants, d'un effet si puissant et si agréable, que, pénétré d'étonnement, d'admiration et de plaisir, je m'arrêtai quelques instants. A l'entrée de cet asile, et comme pour garder les belles choses qu'il renferme, était un homme dont l'aspect respirait la grandeur et la force. On ne sait, ai-je entendu dire, quelles vertus brillent le plus en lui, ou d'un grand capitaine, ou d'un digne

---

Patrici, comme l'a observé Ménage. Voyez ci-dessus, t. V, p. 188, note 1.

chevalier (1). Avec un air plein de bonté et de gravité tout ensemble, avec une politesse toute royale, il m'invita dans son palais, il m'en permit l'entrée, lui grand et environné de gloire, à moi pauvre et d'un rang obscur. Qu'entendis-je, que vis-je alors? Je vis de célestes déesses (2), des nymphes belles et charmantes; de nouvelles lumières, des Orphées, et d'autres beautés encore, sans voile, sans nuage, telles que la jeune Aurore paraît aux yeux des immortels; lorsqu'elle sème l'argent et l'or sur la rosée et les rayons naissants. Je vis Apollon et les Muses répandre à l'entour une lumière féconde, et le savant Elpin (3) assis au milieu des Muses. Je me sentis, en ce moment, élevé au-dessus de moi-même, rempli d'une vertu nouvelle, d'une nouvelle divinité; et dédaignant la rudesse de la poésie pastorale, je chantai les guerres et les héros; et, quoique pour complaire à qui a tout pouvoir sur moi, je sois revenu dans ces bois, j'ai cependant retenu une partie de l'esprit dont je fus animé; le son de ma musette n'est plus aussi humble qu'auparavant; sa voix plus fière et plus

(1) Le duc Alphonse II.

(2) Les princesses Lucrèce et Éléonore, sœurs du duc.

(3) On croit que c'est *Giamb. Pigna* que le Tasse désigne sous le nom d'*Elpino*. Le *Pigna*, orateur, historien et poète, était secrétaire intime et favori du duc. Le Tasse avait plus d'une raison pour désirer de s'en faire un ami. Voyez ci-dessus, t. V, p. 174.

sonore, émule des trompettes, remplit les forêts.» Il finit, par un nouveau trait contre Mopsus, cette tirade poétique, où l'on admire également la verve et le style du grand poète, et l'adresse qu'il emploie pour que ce style ne paraisse pas étranger au genre de sa pièce, et pour que ce morceau lyrique, ou héroïque si l'on veut, se fonde sans invraisemblance dans l'ensemble d'un poëme pastoral. Cet art appartient tout entier au Tasse, véritable créateur du genre; on ne le retrouve plus dans aucun de ses imitateurs.

Le chœur qui termine ce premier acte est célèbre; c'est un éloge du siècle d'or, fondé, non sur tous les bienfaits que la nature prodiguait alors sans art et sans culture, mais sur l'ignorance de ce nom qui n'a point de véritable sens, de cette trompeuse idole que le vulgaire insensé appelle honneur, qui est venu empoisonner tous les plaisirs, troubler les libres et paisibles jouissances des nymphes et des bergers; effacer cette précieuse loi que la nature avait dictée, *ce qui fait plaisir est permis;* mettre un frein aux regards, aux actions, aux paroles; et nommer larcin ce qui était un don de l'Amour. Le chœur des bergers et des bergères conjure enfin ce tyran incommode d'aller dans les palais des rois, troubler le sommeil des grands et des puissants de la terre, mais de les laisser, eux, troupe vile et ignorée, suivre sans lui les usages des premiers temps. « Aimons,

chantent-ils enfin tous ensemble; la vie humaine n'a point de trève avec les années; elle s'écoule et disparaît. Aimons; le soleil meurt et renaît; mais sa lumière se cache bientôt pour nous, et le sommeil amène l'éternelle nuit. »

Cette morale, à la manière des anciens, dut être fort goûtée dans une cour aimable et galante; on y trouvait peut-être plus incommode qu'au village ce fantôme de l'honneur, ennemi des plaisirs. Cette invective contre lui avait sans doute quelque rapport aux circonstances particulières du poète dans cette cour, où l'on sait que son cœur ne fut pas plus oisif que son génie. Elles ajoutent, à l'intérêt général qu'excita son ouvrage, un intérêt particulier, qui dut lui être encore plus cher. On peut conjecturer, d'après un autre passage, que ce dernier intérêt était encore faible, que le Tasse incertain de plaire, se sentait entraîné par un amour dont il essayait de se défendre, ou du moins dont il voulait qu'on lui sût gré de s'être défendu; qu'au moment de se fixer, il n'était pas fâché qu'on le crût livré à ce penchant général pour les femmes, qu'il avait suivi jusqu'alors; on soupçonnerait enfin qu'il voulait se faire un peu valoir.

C'est dans la seconde scène du second acte que cette intention paraît annoncée clairement. Après que Tirsis et Daphné s'y sont entretenus des intérêts d'Amintas, « Mais ne parlerons-nous jamais

des tiens, dit Daphné? ne veux-tu donc pas aimer toi-même? Tu es jeune encore; tu ne passes pas de quatre ans ton cinquième lustre (c'était précisément l'âge du Tasse, qui avait alors un peu moins de vingt-neuf ans); veux-tu donc toujours mener cette vie indolente et privée de jouissances? car ce n'est qu'en aimant que l'on apprend ce que c'est que le plaisir.» *Tirsis* répond: «Ce n'est pas fuir les plaisirs de Vénus que d'éviter l'Amour; c'est cueillir et goûter les douceurs de l'amour, sans en avoir l'amertume. — *Daphné*. La douceur est insipide si quelque amertume ne l'assaisonne, et l'on s'en rassasie bientôt. — *Tirsis*. Il vaut mieux se rassasier que d'être toujours affamé, avant le repas et après. — *Daphné*. C'est ce qu'on ne risque pas quand on prend une nourriture qui plaît, et qui donne, après qu'on l'a goûtée, le désir de la goûter encore. — *Tirsis*. Mais qui est-ce qui possède assez ce qui lui plaît pour l'avoir toujours avec lui, quand il est pressé par la faim? — *Daphné*. Mais qui est-ce qui peut trouver un bien quand il ne le cherche pas? — *Tirsis*. Il est dangereux de chercher ce qui fait plaisir quand on le trouve; mais ce qui tourmente beaucoup plus quand on ne le trouve pas. On ne verra plus Tirsis au nombre des amants que quand l'Amour n'aura plus dans son empire, ni de pleurs, ni de soupirs, etc.»

Quand on se rappelle tous les malheurs aux-

quels le Tasse fut livré peu de temps après, et dont l'amour fut en partie la cause, on regrette qu'au lieu d'une feinte indifférence, il n'en eût pas exprimé une véritable ; on voudrait qu'il eût annoncé une ferme résolution de ne se pas laisser vaincre, au lieu de ne songer, comme il le paraît, qu'à donner du prix à sa défaite. Il est certain que dans tout l'*Aminta* on reconnaît un poète jeune et sensible qui s'est avidement emparé d'un sujet, où il peut se soulager sans cesse de tout le sentiment dont il est plein. C'est pour cela principalement qu'il y a dans cette pastorale plus de simplicité, de vérité, moins d'affectation et de recherche de style que dans la plupart des autres ouvrages du Tasse. Je dis qu'il y en a moins ; mais il n'a pu renoncer entièrement à cette habitude déjà invétérée de son esprit. J'en pourrais citer des exemples (1), sans sortir même

---

(1) Comme lorsque Daphné dit à Sylvie :

E m'era
Mal grata la mia grazia e dispiacente
Quanto di me piaceva altrui ;

Et lorsque Amintas dit à Tirsis, en parlant de ses parties de chasse :

Ma mentre io fea rapina d'animali,
Fui, non so come, a me stesso rapito, etc.

Le philosophe Gravina cite un bien plus grand nombre de ces exemples ; il trouve répréhensibles quelques traits pour lesquels je n'oserais être aussi sévère, et sa sévérité me paraît enfin tout-à-

de ce premier acte, où l'expression du sentiment a en général tant de charme et de vérité ; mais ils sont rares, et le précepte que donne Horace de ne se point offenser de quelques taches dans un poëme éclatant de beautés (1), reçoit ici son application la plus entière.

La représentation donnée à la cour de Ferrare avec un succès extraordinaire (2), fit une grande réputation à l'*Aminta ;* mais ce ne fut que huit ans après que l'impression étendit ce succès à toute l'Italie, on peut même dire à toute l'Europe (3). L'admiration fut générale, et la critique se tut. Dans ce siècle où elle avait tant d'empire, où elle s'exerçait souvent sur les meilleurs ouvrages, comme elle le fit bientôt après sur la *Jérusalem délivrée* du même poète, elle n'osa point attaquer son *Aminta.* Le siècle suivant même s'écoula presque tout entier sans qu'il fût l'objet d'aucune censure un peu grave. Enfin, en 1693, un sei-

---

fait injuste, lorsqu'il ajoute : *E tante altre epigramme infilzate, che s'incontrano per quelle scene, sparse, come il suo poema* (*la Gerusalemme liberata*), *di sentimenti tanto artificiosi e pedanteschi, che siccome all' affettazion del suo secolo convenivano, così poco alle persone, al luogo, ed alla scena pastorale consentono.* (*Della tragedia, libro uno*, p. 29.)

(1) *Verùm, ubi plura nitent in carmine, non ego paucis*
Offendar maculis. (*De Art. poët.*)

(2) En 1573. Voyez ci-dessus, t. V, p. 187.

(3) *Ibid.*, p. 188 et 189.

gueur napolitain de beaucoup d'esprit, le duc de Télèse (1), lut, dans une séance académique (2), une critique en règle de ce poëme, jusqu'alors généralement respecté. Il l'attaqua sur tous les points (3); il reprocha au Tasse de n'avoir évité une double action qu'en tombant dans la sécheresse; d'avoir conduit sans vraisemblance le peu d'action qu'il s'est permis; de s'être également écarté, dans les détails, de la décence et de la vraisemblance; et il cita un grand nombre de passages, où il prétendit prouver que l'une et l'autre sont blessées. Il lui fit un crime d'avoir introduit des chœurs, dans une pièce qui tient plus de la comédie que de la tragédie. Selon lui, les mœurs pastorales sont mal observées, et dans les actions et dans le langage; les pensées manquent de justesse et se contredisent souvent; le style n'est point pur, et l'ouvrage n'a pas été admis comme classique, par les académiciens de *la Crusca*, etc.

Le savant *Fontanini*, grand admirateur du Tasse, ne laissa point sans réponse une critique si outrée; et, quoiqu'il ne la traitât que de pur jeu d'esprit et d'amusement académique (4), comme

(1) *Bartolommeo Ceva Grimaldi*, duc de Télèse.

(2) Dans l'académie des *Uniti* de Naples.

(3) Cette critique, imprimée d'abord séparément, fut ensuite insérée dans la troisième partie des *Lettere memorabili*, publiées à Naples par Bulifon, 1698, in-12.

(4) L'auteur de la critique commence par citer le mot d'Hé-

il paraît qu'elle le fut en effet, il y répondit très sérieusement. Il a fait, sur une douzaine de pages, un volume entier divisé en quinze chapitres (1). Ce serait beaucoup trop s'il s'en tenait à réfuter le censeur; mais les questions générales qu'il traite, les digressions savantes où il s'engage, les faits intéressans qu'il éclaircit, font de cette réfutation un bon ouvrage de critique; et tous ceux qui ont écrit depuis, soit sur la vie du Tasse, soit même sur l'histoire littéraire, ont puisé dans cette défense de l'*Aminta* d'utiles renseignemens.

---

siode : *Musicus musico, poëta poëtæ infestus*. S'il prend la plume contre l'*Aminta* du Tasse, ce n'est pas seulement, dit-il, pour obéir à un grand nombre d'amis, mais par cette force du naturel, qui rend *le poète ennemi du poète*. En même temps que ses nombreux amis, c'est-à-dire les académiciens *Uniti*, lui demandaient la critique de l'*Aminta*, ils en demandaient l'éloge au P. Balthazard *Paglia*, de l'ordre des frères mineurs, qui l'écrivit en latin, et le récita dans la même académie, le 15 août de la même année, sans avoir vu auparavant, comme il le dit lui-même, la censure de son savant compétiteur. Ce morceau est imprimé dans le même volume de Lettres, après celui du duc de Télèse. Ce plaidoyer pour et contre, commandé par la même académie, n'était donc en effet qu'un amusement, ou, si l'on veut, un exercice académique.

(1) *L'Aminta difeso ed illustrato da Giusto Fontanini*, *Roma*, *pel Zenobi*, 1700, in-8°. La seconde édition, *Venezia*, *pel Coleti*, 1730, in-8°., est accompagnée de quelques notes ou *osservazioni d'un accademico Fiorentino*. Cet académicien est *Uberto Benvoglienti*, gentilhomme siennois, qui jouissait, selon *Apostolo Zeno*, d'une grande réputation de bonté et de savoir. (*Note alla Bibl. ital. del Fontanini*, t. I, p. 415.)

S'il est vrai que le Tasse se livra moins, dans cet ouvrage que dans aucun autre, à cette affectation de pensées et de style, dont je ne cesserai de lui faire un reproche, que quand je cesserai de regretter qu'un si grand et si beau génie ait eu recours à cette ressource des écrivains qui n'ont que de l'esprit, il n'est pas moins vrai que les poètes qui écrivirent après lui des pastorales dramatiques, furent plus recherchés dans leurs pensées et plus affectés dans leur style, et que si, dans cette pièce charmante, l'auteur sort encore quelquefois de l'aimable simplicité que n'abandonnaient jamais les anciens dont il est si souvent le digne émule, il y a, sous ce point de vue, beaucoup moins de distance entre eux et lui, qu'entre lui et ses nombreux imitateurs, qui se précipitèrent en foule dans cette route nouvelle, dès que l'éclatant succès de l'*Aminta* la leur eut ouverte.

Celui qui s'y lança le premier, fut un poète aveugle, connu, comme l'avait été l'Aveugle de Ferrare (1), par le nom de son infirmité joint à celui de sa patrie, plus qu'il ne l'est par le sien. *Luigi Groto* (2), nommé plus communément *il Cieco d'Adria*, que nous avons déjà compté

(1) Voyez ci-dessus, t. IV, p. 253.

(2) Tiraboschi et d'autres auteurs écrivent *Grotto;* mais les OEuvres de ce poète, imprimées de son vivant, et ses épîtres dédicatoires, portent toutes uniformément *Groto.*

parmi les auteurs tragiques et comiques (1), qui font nombre dans ces deux classes de poètes sans s'y faire beaucoup remarquer, mérite ici une attention particulière. Ce n'est pas que ses pastorales valent mieux que ses tragédies et ses comédies; mais dans ce genre, qui appartient plus en propre aux Italiens et dont nous avons soigneusement marqué les premiers pas, il n'écrivit pas seulement peu de temps après le Tasse; il s'y était essayé plus de dix années auparavant.

Luigi Groto était né le 7 septembre 1541, dans cette ancienne ville d'Adria, située au fond du golfe qui en avait pris le nom d'Adriatique; ses parents étaient nobles, mais peu riches. Il perdit la vue le huitième jour après sa naissance, et ne la recouvra plus. Il n'en fit pas avec moins d'ardeur ses premières études; mais les dispositions extraordinaires qu'il annonçait, ne furent pas trop bien secondées par l'habileté de ses maîtres. Il dit lui-même dans l'un de ces Discours, en parlant des difficultés que la privation des yeux lui faisait trouver à s'instruire: « Quand j'étais mis sous » la direction d'un nouveau maître, il me disait » qu'avant qu'il m'enseignât, il fallait que je lui » enseignasse à m'enseigner (2). » Les progrès

(1) Voyez pag. 127, note, et pag. 305 de ce volume.

(2) *Orazioni di Luigi Groto, Cieco d'Hadria*, Venise, 1586, p. 135.

qu'il fit malgré tant d'obstacles, et ses talents prématurés, excitèrent une admiration générale; sa renommée fut aussi précoce que ses talents. L'éloquence paraissait en lui un don de la nature. Dès l'âge de 14 ans, il fut choisi dans deux occasions solennelles (1) pour haranguer publiquement à Venise, où le *Casa* et tant d'autres excellents orateurs avaient brillé. Il y reçut des applaudissements, auxquels contribuèrent peut-être son extrême jeunesse et son état de cécité; mais plusieurs fois, dans différentes circonstances et dans différentes villes, il obtint les mêmes succès.

Né poète comme il était né orateur, il ambitionna ceux du théâtre, qui sont toujours plus attrayants, et qui l'étaient encore davantage à cette renaissance de l'art. Inférieur aux autres poètes dramatiques qui florissaient alors à Ferrare, à Rome, à Florence, il procura cependant aux habitants d'Adria des plaisirs qu'on ne goûtait encore que dans les cours des princes; ils l'en payèrent en l'applaudissant. Dans les autres villes où il était appelé comme orateur, à Ferrare, à Bologne, à Rovigo, il recevait les distinctions les plus flatteuses. Des princesses, amies des lettres (2), l'allaient visiter, et lui faisaient quel-

(1) En 1556, quand la reine de Pologne visita Venise, et à la création du doge *Lorenzo Priuli.*

(2) *Laura da Este* à Ferrare, *Laura Gonzaga* à Bologne,

quefois de riches présents (1). Cependant il resta toujours pauvre, et la fortune se montra pour lui plus libérale d'honneurs que de biens (2). Tout aveugle qu'il était, il ne fut point insensible à l'amour; on le voit par ses poésies lyriques et même par ses pièces de théâtre. Dans plus d'un de ses prologues, il avoue que ce qu'il se propose surtout est de plaire à une beauté cruelle qui le hait et le fuit (3); ses scènes d'amants sont quelquefois traitées avec assez de chaleur; mais les indécences qu'il y met souvent donnent une idée peu favorable de sa delicatesse en amour.

Il joignait l'art de déclamer les vers à celui d'en faire; nous avons vu précédemment (4) les honneurs qu'il reçut à Vicence, en 1585, lorsqu'il y

---

Isabella Pepoli à Rovigo. L. *Groto* dit dans une de ses lettres, que ces princesses visitèrent souvent un écrivain de ce temps; Tiraboschi pense avec raison que cet écrivain était *Groto* lui-même. Voyez Tirab., t. VII, part. III, p. 134.

(1) Comme lorsque la reine de Pologne, qu'il avait haranguée à Venise, lui fit don d'un anneau d'or enrichi de pierres précieuses. *Idem, ibid.*

(2) *Idem, ibid.*

(3) *L'autor di questa favola*
Che (anchor che Cieco) ama, e desia ardentissima—
Mente colei, che lui abhorre ed odia, etc.
(Prologue du *Pentimento amoroso.*)

Dans celui de la *Calisto*, il répète à peu près la même chose.

(4) Page 101 de ce volume.

alla jouer le rôle d'Œdipe aveugle. Il était dans toute la force de l'âge; mais attaqué à Venise d'un mal subit, il y mourut le 13 décembre de la même année. Ses restes furent transportés dans sa patrie; on lui fit des funérailles magnifiques, et sa mémoire y est encore honorée. Les ouvrages qu'il a laissés en vers et en prose sont pleins d'esprit; mais ils manquent d'art et encore plus de goût; ils abondent en jeu de mots, en métaphores outrées, et en tous ces raffinements de style qui furent tant en vogue dans le siècle suivant. Ces défauts ne pouvaient être, dans aucun genre d'ouvrage, plus déplacés que dans le drame pastoral; et il s'y livra dans ce genre comme dans tous les autres. Ce qui brille séduit; on ne se corrige point de vices applaudis; et ses concitoyens d'Adria n'avaient pas assez de goût pour réformer le sien.

Il Pentimento amoroso et *la Calisto* sont les deux pastorales qui nous restent de lui. L'ébauche de la seconde fut son coup d'essai; mais elle était si informe qu'il la refit ensuite presque en entier, et ne la publia que plusieurs années après. Parlons d'abord de la première.

La scène est en Arcadie. Le dieu Pan y est redescendu pour apaiser les querelles qui s'y sont élevées, et corriger les vices qui s'y sont introduits. Deux bergers, Nicogin et Ergaste, se disputent la nymphe Diéromène, et prétendent tous deux en être aimés. Rejeté par elle, Ergaste est

aimé d'une autre nymphe appelée *Philovévie* (1), qui le poursuit, le prie d'amour, l'importune, et n'en éprouve que des refus. Il la met aux plus rudes épreuves, rien ne peut la rebuter. Il ne se rebute pas non plus, et fait, pour toucher Dléromène, de nouveaux efforts aussi inutiles que les premiers. Nicogin lui succède auprès d'elle. Nicogin et Diéromène n'ont plus de déclaration à se faire, et s'entendent parfaitement. Ils s'asseyent sur l'herbe tendre; les demandes du berger sont si vives qu'on ne sait trop comment la scène finira; elle est fort longue, et se termine plus décemment qu'on n'avait cru. Les deux amants ne se sont quittés que pour se revoir bientôt; le jaloux Ergaste monte une intrigue pour les brouiller, et il y parvient. Une chose l'importune encore, c'est l'amour obstiné de Philovévie; il imagine un moyen sûr de s'en délivrer, c'est de lui faire couper le cou. Il donne cette commission à son chevrier Mélibée, homme grossier, mauvais plaisant et très capable de faire par bêtise un méchant coup. Sous prétexte de cueillir une herbe à laquelle est attaché un sort, il la conduira dans la forêt, la désarmera de son arc et de ses flèches, l'attachera au pied d'un arbre, l'égorgera, viendra apporter à son maître le couteau sanglant, et recevra sa récompense. Cet ordre est donné dans

(1) Acte II.

tous ses détails (1) sur la scène avec le plus grand sang froid du monde; et, ce qui est plus fort, il s'y exécute aussi, non pas cependant jusqu'au bout; la pauvre Nymphe désarmée, liée au tronc d'un arbre, et à qui le chevrier ne cache pas que c'est Ergaste qui l'a chargé de ce cruel office, se plaint si doucement, se soumet avec tant de résignation à son sort, baise avec tant de tendresse le couteau qui va lui couper la gorge, que Mélibée n'a pas le courage d'achever. Il jette le couteau, délie la victime, et l'engage à quitter le pays, pour qu'il ne soit pas soupçonné par son maître de lui avoir laissé la vie.

Cependant toute cette intrigue, ourdie par la scélératesse d'Ergaste, s'éclaircit (2). Diéromène détrompée se repent de sa crédulité, se réconcilie avec Nicogin, et c'est ce repentir d'amour qui a fourni le titre de la pièce (3). Ergaste est reconnu l'auteur de tout le mal et du meurtre de Philovévie. Le dieu Pan le cite devant lui, prononce sa sentence, et le condamne à mort, quand tout à coup Philovévie, retrouvée par le chevrier d'Ergaste, revient sur ses pas, se jette aux pieds

(1) *E segale*
Tosto le canne della gola; e portami
Il coltel tinto del suo sangue. (Att. IV, sc. 1.)

(2) Acte V.

(3) *Il Pentimento amoroso.*

du dieu, demande à mourir à la place de son cher Ergaste, qui ne peut enfin tenir à tant de générosité. Pan lui accorde sa grâce, à condition qu'il épousera celle qu'il a voulu faire égorger; il y consent; elle en est si aise qu'elle s'évanouit de joie : on la fait revenir; ces deux amants s'unissent comme les autres, et comme s'ils n'avaient eu à oublier qu'une petite brouillerie et de légers torts.

Convenons-en de bonne foi, imaginer de tels ressorts d'intrigue dramatique et de pareils effets, les souffrir sur le théâtre, et même y applaudir, c'est dans l'auteur et dans les spectateurs, non seulement une preuve que l'on ignore les convenances de l'art, mais qu'on n'a pas la moindre idée de ce que c'est qu'un crime et de l'horreur qu'il doit inspirer. Il importe peu de savoir comment cette pièce est écrite. Elle l'est, ainsi que la pièce suivante, du ton de la comédie, en vers *sdruccioli*, comme les comédies de l'Arioste, mais non avec la même élégance, et au contraire avec les vices de style, les abus d'esprit, les jeux de mots, les pointes que l'on trouve dans tous les ouvrages de l'auteur. Il la fit jouer dans sa patrie, deux ans après que l'*Aminta* eût été représenté à Ferrare (1), et peut-être ex-

(1) En 1575. Il eut le projet de la publier l'année d'après; son épître dédicatoire est datée du 5 mars 1576, et il parle de la re-

cité par le bruit que cette représentation avait fait.

Mais avant même qu'*Alberto Lollio* y eût donné son *Aréthuse* (1), et dès l'âge de vingt ans; le *Cieco* s'était essayé à mettre sur la scène la fable galante de Jupiter et de Calisto. Il refondit entièrement sa pièce vingt ans après. Dans ce nouvel état, elle fut jouée et imprimée (2). Toutes les bibliographies la citent; personne n'a cependant connu, ou n'a cherché à nous faire connaître cette seconde pastorale, non plus que la première. L'extrême licence qui y règne en est peut-être la cause; c'est une raison qui nous défend aussi de nous y appesantir, mais non d'en donner une légère idée, comme nous avons fait de l'*Assiuo-*

---

présentation donnée l'année précédente; mais elle ne parut à Venise qu'en 1583, deux ans après la première édition de l'*Aminta*. M. *Napoli Signorelli* (*Stor. crit. de' Teat*, t. III, p. 280) n'a fait attention qu'à cette date qui est sur le frontispice, et, en supposant qu'il ait vu cette pièce ailleurs que dans des Catalogues bibliographiques, il n'a pas remarqué la date de la représentation, qui y est aussi, et qui donne à cette pastorale de l'Aveugle d'Adria huit ans d'existence de plus.

(1) Voyez ci-dessus, p. 333.

(2) Jouée dès 1561, et de nouveau, avec les changements, en 1582; imprimée à Venise en 1586, in-12. L'auteur de l'*Histoire critique des Théâtres* se borne à donner cette dernière date; les deux autres sont pourtant imprimées, en tête de la pièce, à la fin de la liste des personnages.

lo (1), cherchant toujours à montrer les mœurs de ce siècle sans blesser celles du nôtre.

La fable de Calisto est connue. On sait que cette Nymphe chérie de Diane fut trompée par Jupiter, qui prit la figure de Diane elle-même pour obtenir de la Nymphe ce qu'il se proposait dans toutes ses métamorphoses. Le jeune auteur, en tirant ce sujet d'Ovide, et mettant en action ce qui n'y est qu'en récit, emprunta de l'*Amphitryon* de Plaute le moyen de renforcer encore ce qui déjà paraît un peu fort. Comme dans *Amphitryon*, Jupiter est accompagné de Mercure; l'un caché sous la forme de Diane, l'autre sous la figure d'Issé, qui est, après Calisto, la Nymphe que Diane aime le plus. Son emploi doit être de veiller autour de Jupiter, pour que ni Diane ni surtout Junon ne viennent le troubler. Mais ce rôle passif ne lui suffit pas. Une jolie Nymphe lui inspire aussi des désirs; l'innocente *Selvaggia* se livre elle-même, en permettant à un dieu entreprenant les petites libertés qu'elle ne croit accorder qu'à sa compagne.

Cette double intrigue était encore trop simple. L'auteur y ajouta d'abord deux bergers amoureux des deux Nymphes, ensuite la véritable Issé, dont Mercure a pris la ressemblance; de-là, des équivoques et des quiproquo semblables à

(1) Ci-dessus, pag. 278.

ceux de Jupiter et d'Amphitryon, de Mercure et de Sosie ; enfin Apollon exilé des cieux et réfugié en Arcadie, sous les traits d'un berger, ajoute un fil de plus à l'intrigue. Il aime Issé qu'il poursuit, tantôt en s'adressant à Issé même, tantôt en prenant Mercure pour elle. Cette triple action, où il y a pourtant de l'unité, produit des scènes fort comiques ; et si la pièce était mieux écrite et moins libre, si seulement l'auteur avait pris soin de voiler, par l'expression, ce qu'il y a souvent de trop vif sur la scène, on pourrait la citer, du moins dans les quatre premiers actes, comme une des plus piquantes de ce temps-là.

Les trois dieux réussissent dans leurs projets, et leurs récits apprennent au spectateur le peu qui ne s'est point passé sous ses yeux. Pour dénoûment, ils se font connaître ; Jupiter obtient de Diane la grâce des Nymphes, qui ne peuvent cependant plus la servir ; les deux anciens amants de Calisto et de *Selvaggia* sont fort contents de les avoir pour femmes, lors même qu'ils sont instruits de ce qui s'est passé ; un pauvre chevrier, qu'Apollon promet de rendre riche, n'est pas moins satisfait d'avoir la main d'Issé. Ils se consolent tous les trois des circonstances fâcheuses de l'aventure, en songeant qu'il en arrive par fois autant *a Principi e gran Signori.* Cette fin était peut-être inévitable ; mais sans parler des trois maris, on voit trop quel rôle avilissant y jouent

les trois nymphes dégradées. Ce n'était pas le moindre vice de cette pièce, qui ne pouvait être traitée sans scandale, que de ne pouvoir se terminer sans dégoût.

Une autre pastorale qui parut à peu près dans le même temps, s'écartait, par d'autres singularités, du caractère aimable et simple que le Tasse avait si judicieusement donné à la sienne. Dans les *Intricati* d'Alvise *Pasqualigo*, représentés d'abord à Zara, et imprimés ensuite à Venise, en 1581, on voyait deux bouffons, l'un espagnol et l'autre bolonais, parlant chacun dans la langue de son pays; et toute la pièce était fondée sur des enchantements et des opérations magiques qui ne produisaient que des situations aussi ennuyeuses qu'invraisemblables (1).

L'*Amarilli* de *Cristoforo Castelletti* (2) se tint mieux dans les bornes et dans le caractère du genre. Rien ne nous apprend où elle fut, ni même si elle fut représentée; mais elle fut imprimée au plus tard en 1581, puisque dans l'édition

---

(1) *Storia critica de' Teatri*, t. III, p. 281. L'estimable auteur ne s'en rapportant qu'aux dates de l'impression, ajoute que cette pièce n'a rien de remarquable que d'avoir précédé le *Pentimento amoroso* de l'aveugle d'Adria. Voyez sur cela, ci-dessus, pag. 363, note.

(2) Le même dont nous avons cité trois comédies, ci-dessus, p. 305.

de 1582 (1), l'éditeur parle d'une première (2). L'action est conduite avec simplicité, mais sans art ; les scènes sont décousues, et les acteurs entrent et sortent le plus souvent sans motifs. Mais le défaut le plus grave est dans le sujet même, qui est radicalement invraisemblable. Un berger, dans l'île de Candie, amant d'une nymphe nommée Lycoris, croyant qu'elle est morte empoisonnée par un rival, abandonne sa patrie, mène pendant dix ans une vie errante, et arrive enfin, sous le nom de *Credulo* qui n'est pas le sien, dans les campagnes de la Toscane. Il y devient amoureux d'Amarillis, parce qu'elle ressemble à cette Lycoris qu'il a perdue. Amarillis refuse de l'entendre. Elle a aimé dans son pays un berger nommé Tirsis, et veut lui rester toujours fidèle ; mais ce Tirsis est précisément le

(1) Venise, in-8°.

(2) Dans son épître dédicatoire, datée de Rome, 8 juillet 1582, cet éditeur dit que l'auteur ayant revu son *Amarillis*, y a fait beaucoup de changements, l'a rendue très différente de ce qu'elle était d'abord, et la lui a laissée pour en faire ce qu'il voudrait, *onde volendola io ristampare*, etc. Cinq ans après, *Castelletti* reprit de nouveau sa pastorale, y changea, retrancha et ajouta, fit enfin une *Amarillis* toute différente des deux premières, et la donna au même éditeur, qui la fit encore réimprimer, à Venise, chez les frères *Sessa*, 1587, in-12. Ces dates ne sont pas indifférentes dans un art nouveau, comme elles pourraient l'être dans la tragédie ou la comédie, dont il existait d'anciens modèles, dont les règles étaient faites et les pas en quelque sorte tracés.

même que *Credulo* ; et elle est cette même Lycoris qu'il a tant regrettée et avec laquelle il trouvait qu'Amarillis avait tant de ressemblance (1).

Cette ressemblance, qu'il a trouvée d'abord, rend plus difficile à croire qu'en voyant de plus près Amarillis, en l'entendant parler, à mille signes enfin qu'il ne peut avoir oubliés, il ne l'ait pas reconnue, qu'il n'ait pas même hasardé quelques questions qui auraient nécessairement amené cette reconnaissance. Mais elle, qui lui est restée si fidèle, qui en a si constamment gardé le souvenir, de quoi se souvient-elle donc, si ce n'est de ses traits, de ses yeux, de sa voix, de toute sa personne ? Dix ans peuvent-ils lui avoir rendu méconnaissable à ce point, celui qu'elle aime et dont elle s'occupe toujours ? L'instant de la reconnaissance étant enfin venu, *Credulo*, prêt à se donner la mort, prononce le nom de Lycoris ; c'en est assez pour amener les questions d'Amarillis, ses réponses et tout le reste. Dans cette scène, et même dans toute la pièce, les sentimens ont de la vérité, de la tendresse, quelquefois même du pathétique. Le style en est beaucoup meilleur, plus naturel et plus sain que

(1) Ce qui nous paraît tout-à-fait invraisemblable ne le paraissait pas sans doute alors ; car nous avons déjà vu, ci-dessus, page 290, quelque chose de pareil, dans une comédie, imprimée trente ans auparavant, et nous en reverrons encore autant ci-après.

celui des pièces précédentes. Elle est écrite en vers inégaux, comme l'*Aminta*, mais sans avoir, à beaucoup près, le même degré d'élégance poétique et la même perfection.

Il y a plus de naturel encore et plus de simplicité dans l'*Alceo*, et ce serait la meilleure de ces imitations, si ce n'était pas plutôt une copie servile, ou une espèce de calque, qu'une imitation de l'*Aminta*. *Antonio Ongaro*, son auteur, était de Padoue; il étudiait les lois à Rome, lorsqu'il y composa son *Alceo* (1); ce fut aussi son coup d'essai en poésie. Il mourut très jeune, et n'a laissé que cette pièce et quelques poésies lyriques. L'*Alceo* n'est point une fable pastorale ou *boschereccia* (boccagère), comme les autres, mais une fable de pêcheurs (*pescatoria*), où les pêcheurs tiennent la place des bergers. L'auteur n'a presque fait autre chose que transporter aux mœurs, aux occupations et aux jeux des premiers, ce qui appartient aux seconds dans la pastorale du Tasse; substituer, par exemple, un Triton qui enlève *Eurilla*, au Satyre qui veut faire violence à Sylvie, et des descriptions d'objets maritimes aux tableaux

(1) Il dit dans son épître dédicatoire, datée de Rome, 25 août 1581 : « Bien des gens diraient qu'il conviendrait peu à un jeune étudiant tel que je suis, qui fait son état de la profession des lois, de se livrer à la poésie, et d'oser présenter sur le théâtre du monde les prémices de son talent. »

champêtres (1). Il a aussi emprunté quelques détails et même des scènes entières de l'*Arcadie* de Sannazar (2). Du reste, l'action, les sentiments, les incidents sont les mêmes que dans l'*Aminta*; enfin la ressemblance est si parfaite, qu'on donna

---

(1) Un seul exemple peut faire sentir combien, dans ce changement d'objets, il y a quelquefois à perdre pour l'*Alceo*. Le poète a voulu imiter ce joli passage de la première scène de l'*Aminta*, où Daphné, pour tenter Sylvie, décrit les amours des oiseaux, des animaux, des plantes même. Alcippe décrit aussi à *Eurilla* les amours de tous les poissons :

Hor che sono
Tutti gli altri animali inamorati,
Amano i pesci; udito il fischio appena
De l'amato Serpente,
Esce da l'onde la Murena, e corre
A dolci abbracciamenti;
Ama il Polpo l'Oliva;
. . . .
Il Sargo ama la Capra,
La Raia ama lo Squadro;
La Sepia ama la Sepia,
La Triglia ama la Triglia,
Il Persico l'Occhiata,
E per la cara amata
Il veloce Delfin geme e sospira.

(*Alceo*, att. I, sc. 1.)

C'est une poissonnerie complète, mais non une suite d'images agréables, comme dans l'*Aminta*.

(2) La scène 2 du Ier. acte est tirée en partie de la prose 8. de l'*Arcadia*; la 1re. du IVe. acte, de la 9e. prose, et aussi de la 10e. des *Egloghe pescatorie* de *Berardino Rota*.

à l'*Alceo*, le nom d'*Aminta bagnato*. Malgré cette dénomination qui aurait dû, pourrait-on dire, noyer la pièce et l'auteur, l'*Alceo* s'est soutenu par la douceur et le naturel de son style; on en a fait un assez grand nombre d'éditions (1), et même dans quelques-unes il est joint avec l'*Aminta* (2), seconde épreuve qui aurait dû le perdre entièrement, et après laquelle il n'a pas laissé de se soutenir encore.

On a vu, dans la Vie du Tasse, un *Angelo Ingegneri* qui lui avait donné une véritable preuve d'amitié en le recueillant à Turin (3), et une preuve un peu plus douteuse, en faisant imprimer à Parme sa *Jérusalem délivrée* (4). Ce même *Ingegneri*, resté sans doute depuis lors à la cour de Parme, y composa, en 1583, une pastorale intitulée *la Danza di Venere*, dont la représentation eut des circonstances flatteuses pour lui, mais qui ne le conduisirent pas à la fortune. *Camilla Lupi*, jeune personne d'une grande beauté et d'une illustre naissance (5), y joua le principal rôle. La marquise de *Soragna*, sa mère, avait elle-même engagé l'auteur à terminer cette pièce,

(1) La première est celle de Venise, chez *Ziletti*, 1582, in-8°.

(2) Dans celle de *Comino*, Padoue, 1722, in-8°., copiée fidèlement par *Bortoli*, Venise, 1741.

(3) En 1578. Voyez ci-dessus, t. V, p. 221.

(4) En 1581. Voy. *Ibid.*, p. 251.

(5) Fille de *Donna Isabella Lupi*, marquise de *Soragna*.

commencée à la demande de l'académie Olympique de Vicence, dont il était membre, mais interrompue par sa mauvaise santé, et par l'état peut-être encore plus mauvais de ses affaires (1). Il la publia au commencement de l'année suivante (2). On croirait qu'elle aurait dû lui procurer des protections utiles. Veut-on savoir à quoi elle le conduisit? Il fut appelé à Guastalla par le jeune duc *Ferrante II* de Gonzague, non pour y faire des pastorales, ou pour remplir quelque fonction littéraire, mais pour y pétrir du savon. Le fait est si extraordinaire, que Tiraboschi, en le publiant le premier (3), a cru devoir citer pour preuves, des extraits de lettres du duc et de l'*Ingegneri* lui-même, tirées des archives de Guastalla. L'auteur de *la Danza di Venere* eut, il est vrai, toutes ses aises pour exercer ce singulier talent; on acheva exprès de bâtir une maison pour l'y loger, avec tous les instruments du métier; on fit faire à Mantoue deux chaudières qui lui furent apportées à Guastalla; on acheta pour lui à Venise, pour 400 écus de savon; enfin, comme il était pauvre, on lui fit compter à Parme cent écus pour

(1) C'est lui-même qui nous instruit de ces circonstances, dans son épître dédicatoire, adressée à cette jeune *Camilla*, qui avait joué avec beaucoup de grâce le rôle d'*Amarilli*.

(2) L'épître dédicatoire est datée du dernier jour de 1583, et l'édition donnée à Vicence, in-8°., porte la date de 1584.

(3) T. VII, part. III, p. 280 et 281.

son voyage et celui de sa famille (1); mais il n'en est pas moins remarquable que tout l'intérêt que durent prendre à un poète de quelque mérite une cour qu'il avait amusée, et de belles dames qui avaient joué des rôles dans sa pièce, tout celui que l'éclat de cette représentation inspira pour lui à un jeune prince ami et protecteur des lettres (2), se réduisit à le faire appeler à Guastalla pour y manipuler du savon de Venise.

Il ne s'enrichit pas plus à ce métier qu'à celui de poète; il fit des dettes, et fut mis en prison à Guastalla pour une somme de 200 ducats, ou plutôt il se constitua lui-même prisonnier pour en répondre, en attendant que la justice prononçât entre lui et un marchand vénitien qui le poursuivait pour cette somme. Le duc le tira de cet embarras (3); il avait pris pour lui beaucoup

(1) Détails tirés d'une lettre du duc lui-même à son secrétaire *Marliani*, à qui il donne toutes ces commissions. (Tirab., *loc. cit.*)

(2) D. *Ferrante II*, né en 1563, n'avait alors que vingt-deux ans. Dès 1575, il avait succédé à son père César, sous la tutelle de sa mère. Il aimait et cultivait lui-même la poésie et les lettres; il avait près de lui des poètes et des littérateurs célèbres, tels que *Bernardino Baldi*, *Muzio Manfredi*, et plusieurs autres. J'aurais pu terminer par lui ce que j'ai dit, t. IV, p. 106, des Gonzague, ducs de Guastalla; mais il survécut de trente années au seizième siècle, et nous le retrouverons dans le dix-septième, parmi le peu de princes qui protégèrent encore les lettres.

(3) Pour que le créancier d'*Ingegneri*, ou celui qui se portait

d'amitié, et il existe des lettres de l'un à l'autre, honorables pour tous les deux, où il n'est plus question, dit le bon Tiraboschi, de savon, mais de poésie (1).

Quelques années après, *Ingegneri* se rendit à Rome, et entra au service du cardinal *Cinthio Aldobrandini*, ce généreux protecteur du Tasse. Il y reprit avec ce grand poète ses anciennes liaisons d'amitié, et lui, qui avait été le premier éditeur de sa *Jérusalem délivrée*, le fut encore, mais de son consentement et même à sa prière, de sa *Jérusalem conquise*. Ce fut aussi à ses assiduités auprès du Tasse, que l'on dut la conservation d'une partie du poëme des *Sept Journées* (2). Il s'attacha ensuite au duc d'Urbin, et fut assez en faveur auprès de lui, pour que ce prince l'envoyât, en 1599, à Modène, tenir en son nom, sur les fonts de baptême, un fils du duc. On le suit encore à la cour de Turin, en 1608, toujours dans le même état de pauvreté, toujours forcé à recourir à la générosité du duc de Guastalla, dont il avait conservé les bonnes grâces. On le voit même, en 1613, faisant imprimer, à Venise,

---

pour tel, ne fit pas vendre son mobilier et tous ses effets, le duc les fit confisquer lui-même; il fit ensuite plaider et défendre sa cause, qu'il gagna sans doute; car Tiraboschi ajoute: *E trattolo da queste angustie, continuò sempre ad amarlo.* (*Loc. cit.*)

(1) *Ibidem.*

(2) Voyez ci-dessus, t. V, p. 296.

sa patrie, quelques poésies en idiome vénitien (1); mais ensuite on le perd de vue, et l'on ignore le lieu et l'époque précise de sa mort. La constance de son malheur jusqu'à la fin de sa vie, sans que l'on voie que les hommes ou les événemens lui aient été aussi constamment contraires, fait penser qu'il en avait la cause en lui-même, et qu'il était, ou dissipateur incorrigible, ou de cette insouciance sur ses affaires, qui nuit quelquefois autant que la prodigalité. Outre les ouvrages dont nous avons parlé, on a de lui une traduction, en octaves, du poëme d'Ovide *des Remèdes contre l'amour* (2); une tragédie de *Tomyris* (3); un petit traité fort bien écrit, en trois livres, intitulé: *le bon Secrétaire* (4); et un discours *sur la Poésie représentative* (5), dans lequel il parle surtout des

---

(1) *Versi alla Veneziana, zoè canzon, satire, lettere amorose, mattinae, canzonette in ajerè modernè con altre cose belle, opera del signor Anzolo Inzegner ed altri bellissimi spiriti*, Venezia, *Bresciano*, 1613, in-12.

(2) *Ovidio de' Rimedj contra l'amore fatto volgare e ridotto in ottava rima*, Avignon, 1576, in-4°. Cette traduction, qu'il avait faite dès 1572, fut son coup d'essai poétique. Il la retoucha long-temps après, et en donna une seconde édition beaucoup meilleure, Bergame, 1604, in-4°.

(3) Imprimée à Naples, 1602 et 1607, in-4°.

(4) *Roma*, *Facciotti*, 1594, in-4°. Il y en a une seconde édition, mais inférieure à la première, *Venezia*, *Ciotti*, 1595, in-8°.

(5) *Ferrara*, 1595, in-8°.

pièces ou fables pastorales, et se montre fort sévère dans les jugements qu'il en porte, principalement à l'égard du *Pastor fido*.

Ne jugeons point avec la même sévérité la pastorale qu'il nous a laissée; nous y trouverons de l'intérêt, un but moral, une conduite raisonnable, de la décence, un style faible, mais étranger aux vices qui défigurèrent, presque dès sa naissance, ce genre essentiellement ami de la simplicité. Le jour où se passe l'action a fourni le titre de la pièce. La scène est en Sicile, dans une vallée, près du mont Eryx, au haut duquel est le temple de Vénus. C'est le jour de sa fête, que les Nymphes célèbrent par *des danses* et par des chants; et c'est au milieu d'une de ces *danses de Vénus* qu'est placé l'un des événements qui font le nœud et le dénoûment de la pièce. L'intrigue en est plus compliquée que celle de l'*Aminta*, mais dans sa manière de la conduire et de traiter son sujet, on voit que l'auteur prit pour modèle la pastorale du Tasse, imprimée depuis peu de temps; et même dans un endroit où l'imitation était trop évidente, il prévint le reproche qu'on pouvait lui faire, et prit soin lui-même d'en avertir (1). Enfin, sans être un ouvrage du pre-

(1) Coridon, en poursuivant les Satyres, a trouvé le voile d'Amarillis teint de sang, comme Amintas trouve celui de Sylvie (*Aminta*, att. III, sc. 2). A ce récit, le père d'Amarillis croit que

mier rang, *la Danza di Venere* n'est point un ouvrage sans mérite. Il donnait sans doute à l'*Ingegneri* le droit d'écrire sur ce genre de pièces dramatiques, mais non de mépriser celles de presque tous les autres poètes, et surtout la charmante pastorale du *Guarini*, celle de toutes les imitations d'un si excellent modèle qui eut le succès le plus général et le plus brillant, celle qui dans l'Italie et dans toute l'Europe, obtint la seconde palme du genre, ou partagea même la première.

Nous avons maintenant à nous occuper de cette pièce célèbre, et premièrement de son auteur. Le caractère de l'un, forme, avec celui de l'autre, un contraste digne d'être observé. Ce poète, qui se fit une espèce de honte du titre de poète, et parut y préférer de bonne foi le titre de chevalier (1); qui ne sut jamais, ni se passer du service des cours, ni se résigner aux petits désagréments qu'il entraîne; qui consuma une partie de sa vie en procès, et en eut surtout avec ses enfants; qui, en un mot, fut un homme de mœurs austères,

---

sa fille est morte : « Rassurez-vous, lui dit la nymphe Galatée, ce n'est pas la première fois qu'un pareil voile, une ceinture ou un autre signe de la mort de quelqu'un ont été des signes trompeurs. (*Danza di Venere*, att. IV, sc. 3.)

(1) Voyez sa Vie, écrite par un de ses descendants, Supplément au *Giornale de' Letterati d'Italia*, t. II, p. 225.

d'un esprit difficile et d'un caractère hautain, fit une pastorale héroïque, pleine des peintures les plus douces et les plus vives, où tout respire la galanterie et l'amour, enfin écrite d'un style où l'on ne trouve à blâmer que l'abus des fleurs et des grâces.

CHAPITRE XXV.

Notice sur la vie de Battista Guarini (1); *Examen du* PASTOR FIDO; *Pastorales qui le suivirent; Fin du drame pastoral.*

LA saine raison, en appréciant, comme elle le doit, dans les familles privées, le préjugé d'une illustration héréditaire, est loin de nier que si le génie, les talents, les services rendus à la patrie se perpétuent dans une maison, cette chaîne non interrompue ne devienne en quelque sorte plus brillante, à mesure que ses anneaux se multiplient. Si chacun d'eux jette un éclat qui lui soit propre, il semble que les premiers se reflètent sur ceux qui leur succèdent, et que l'éclat des derniers s'en augmente. De tous les noms illustres dans les lettres, il n'en est peut-être aucun qui rende cette vérité plus sensible que le nom du *Guarini*, auteur du *Pastor fido*.

Descendant au quatrième degré de ce *Guarino*

(1) Cette Notice est principalement tirée, 1°. d'une Vie du *Guarini*, dont j'ai parlé dans la note précédente, écrite par Alexandre *Guarini*, son arrière petit-fils, et insérée *ubi suprà*; 2°. des Lettres de *Guarini* lui-même, Venise, 1603, in-8°.

de Vérone, l'un des savants italiens du quinzième siècle à qui est due la renaissance des lettres (1), et dont le fils Baptiste, et le petit-fils Alexandre, furent les dignes successeurs (2), *Battista Guarini* naquit à Ferrare en 1537. On ignore les circonstances de son éducation et de ses premières études. Il en fit une partie à Pise, l'autre à Padoue. Il alla très jeune à Rome, et il l'était encore quand, revenu à Ferrare, il expliqua, pendant plus d'un an, avec succès, la morale d'Aristote, dans cette même université où ses aïeux s'étaient acquis tant de gloire. Il y était professeur de belles-lettres en 1563, lorsqu'il envoya un de ses sonnets au célèbre *Annibal Caro*, qui lui répondit comme à un jeune homme d'une grande espérance (3). Il fut admis à vingt-huit ans dans l'académie des *Eterei* de Padoue, fondée par le jeune prince, Scipion de Gonzague, qui fut depuis cardinal. Le Tasse, beaucoup plus jeune, mais déjà plus célèbre, venait d'y être reçu. Ils étaient alors intimes amis; des rivalités de plus d'un genre troublèrent, bientôt après, cette amitié.

Le *Guarini*, destiné de bonne heure à tout régler dans sa famille par des procès, plaida pour

---

(1) Voyez ci-dessus, t. III, p. 280 et suiv.

(2) Alphonse, frère d'Alexandre, homme de lettres et homme d'état, eut pour fils *Francesco*, père de notre *Battista*.

(3) Voyez Lettres d'*Annibal Caro*, t. II, p. [illegible]

l'héritage de son grand-père et de son grand-oncle contre son père, violent chasseur (1), le seul des *Guarini* qui n'ait eu en lui rien de littéraire. Ayant perdu sa première femme (2), il s'était remarié, dit-on, exprès pour faire enrager son fils; le duc Hercule II s'entremit dans cette affaire, et fit d'autorité le partage de la fortune, qui était assez considérable. *Battista Guarini* se maria lui-même alors. Il épousa *Taddea Bendedei*, d'une bonne noblesse de Ferrare. On croit qu'il avait trente ans lorsqu'il entra au service du duc Alphonse II. Il serait difficile de marquer l'ordre et la nature des emplois qui lui furent confiés, et l'origine de ce titre de Chevalier que l'on trouve ordinairement joint à son nom, et qu'il eut même la vanité de faire graver sur le cachet dont il fermait ses lettres (3). Il est probable cependant que le duc voulut l'en décorer, avant de l'envoyer à des puissances étrangères, en qualité de son ambassadeur.

---

(1) *Francesco Guarini* ne laissa pas d'autre réputation que celle-là. Tout ce qui se conservait de lui dans les archives du duc de Ferrare Alphonse II, était le bec et les serres d'un autour prodigieux, dont il avait fait présent au duc Hercule.

(2) *Orsolina*, fille du comte *Baldassar Machiavelli*, noble ferrarais.

(3) *Intorno al sigillo con cui segnava le sue lettere, leggevasi a chiare note:* BAPTISTÆ GUARINI EQUITIS. (*Apostolo Zeno, note al Fontanini*, t. I, p. 416.)

La première mission dont le *Guarini* fut chargé, ce fut d'aller, en 1567, à Venise complimenter, au nom du duc Alphonse, le nouveau doge *Pier Loredano* (1). Le discours qu'il prononça dans cette occasion fut imprimé, et commença à donner en Italie une idée avantageuse de ses talents. Le duc le nomma ensuite son ambassadeur résident auprès du duc de Savoie, Emmanuel Philibert. Après y avoir séjourné quelques années (2), il fut envoyé à Rome en 1571, pour prêter obéissance

(1) Ce doge avait quatre-vingt-cinq ans, et mourut trois ans après son élection.

(2) Je tâche d'éclaircir ici ce qui est très confus dans la Vie du *Guarini* (*ub. supr.*). Il y est dit que *Battista G.* résida cinq ans en Savoie : « Cette occasion lui fut favorable, continue-t-on, pour présenter manuscrit au duc Charles de Savoie le *Pastor fido*, pour les fêtes magnifiques de son mariage avec Catherine, sœur de Philippe III, roi d'Espagne, que l'on préparait alors à Turin. » Tout cela est plein d'inexactitudes. 1°. Le *Guarini* ne résida pas cinq ans auprès du duc de Savoie, puisqu'il était, comme nous l'avons vu, en 1567 à Venise, et, comme nous l'allons voir, en 1571 à Rome. 2°. Ce ne fut point dans cette occasion qu'il présenta au duc Charles le manuscrit de son *Pastor fido*, car Emmanuel Philibert régnait encore, et Charles Emmanuel son fils ne lui succéda qu'en 1580, et ne se maria qu'en 1585. 3°. Il ne pouvait présenter alors le *Pastor fido*, qui n'était pas fait. L'*Aminta* du Tasse, qui lui en donna l'idée et lui servit de modèle, ne fut joué qu'en 1573, et imprimé qu'en 1581. 4°. Il est inexact de dire que le duc de Savoie épousa en 1585 Catherine, *sœur de Philippe III*, puisque Philippe II, père de ce prince et de Catherine, vivait encore, et même ne mourut que treize ans après, en 1598.

au pape Grégoire XIII, qui venait de succéder à Pie V. Il arriva le soir en poste, passa la nuit à composer son discours, et le prononça le lendemain matin en plein consistoire (1). Deux ans après, le duc l'envoya en Allemagne auprès de l'empereur Maximilien, d'où il passa en Pologne, pour féliciter Henri de Valois sur son avènement au trône (2).

A son retour de cette mission, il fut nommé conseiller et secrétaire d'état; mais il était à peine installé, qu'il lui fallut repartir pour la Pologne. Henri de Valois l'avait quittée, pour venir succéder en France à son frère Charles IX. Il revenait par Venise et par l'Italie. Tandis que le duc Alphonse grossissait son cortége, et obtenait de lui la faveur de le recevoir à Ferrare (3), il songeait à le remplacer sur le trône de Pologne; il députa donc à la diète son chevalier *Guarini*.

Ce voyage fut dangereux et pénible. *Guarini* partit, comme il l'écrivait lui-même à sa femme (4), dans l'équipage d'un courrier plus que d'un ambassadeur; il courait la poste le jour et rédigeait des

(1) Il rappelait ainsi cette course à sa femme, dans une lettre écrite quatre ans après, de Varsovie : *Così mi vide già Roma la sera in sulle poste e la matina in Consistoro a prestar l'ubbidienza a Gregorio XIII.*

(2) 1574.

(3) Voy. ci-dessus, t. V, p. 192.

(4) Lettre datée de Varsovie, le 25 novembre 1575.

mémoires pendant la nuit, comme il avait fait autrefois en allant à Rome. Ses forces ne purent résister à cette double fatigue. La fièvre le prit; l'incommodité des chemins, des auberges, la malpropreté, la privation de remèdes et de bonne nourriture, il souffrit tout avec courage, et continua sa route. Enfin il arriva, toujours avec une fièvre ardente. Ce fut bientôt le moindre de ses maux. Le bruit, les importunités, le mouvement perpétuel de tout ce que les circonstances réunissaient dans l'auberge où il était logé, mirent sa patience et ses forces à de si cruelles épreuves, qu'il se crut près de sa fin. Les derniers mots de sa lettre le prouvent. Il exhorte sa femme à s'armer de courage, à honorer ainsi sa mémoire, et à laisser à d'autres le soin de l'honorer par des larmes. Il lui recommande leurs enfants; il la prie de les garantir de ceux qui l'ont réduit à de telles extrémités, et de leur apprendre à imiter leur père en toute autre chose que la fortune (1).

On entrevoit ici que ce n'était rien moins que par prédilection et par goût, qu'il était sans cesse employé dans ces missions lointaines, et qu'il avait à Ferrare des ennemis, qui se servaient de ses talents mêmes et de la confiance que le prince avait en lui, pour l'éloigner et pour le perdre. Malgré tous ces désagréments, son zèle ne se refroidit

---

(1) *Ibidem.*

point dans cette négociation délicate; mais des intérêts trop puissants se croisaient dans la diète pour que ceux du duc y pussent prévaloir; et Alphonse II ne retira d'autre avantage des bonnes dispositions de quelques votants et de l'habileté de son ambassadeur, que de paraître céder par déférence ce qu'il ne pouvait obtenir.

Depuis le retour du *Guarini* à Ferrare, il partagea son temps entre le service du prince, l'étude et quelques procès. Par un malheur qui tenait ou à son caractère ou à sa fortune, il ne fut presque jamais sans en avoir; mais plus fatigué encore de la cour que du barreau, il prétexta ses procès pour demander et obtenir sa retraite. Devenu libre à quarante-cinq ans, après en avoir perdu plus de quinze dans un service ingrat, où il n'avait fait que dépenser une partie de son bien, il se retira en 1582, avec sa femme et ses enfants, à *la Guarina*, maison de campagne productive et agréable qu'il possédait dans la Polésine de Rovigo. C'était un bien de famille dont l'origine était honorable. Le duc Borso en avait fait don à *Battista Guarini* l'ancien, son bisaïeul, pour le récompenser d'une ambassade importante qu'il avait remplie auprès du roi de France. Le *Guarini* allait donc rétablir sa santé, sa fortune et sa tranquillité dans ce même bien de campagne qu'une ambassade, plus heureuse que toutes les siennes, avait mis dans sa famille. Il

résolut d'y passer chaque année les cinq mois de belle saison, et de demeurer pendant les sept autres, non à Ferrare, mais à Padoue.

Il avait huit enfants, trois fils et cinq filles, des affaires embarrassées, des procès et des dettes. La position de sa terre, hors des états du duc de Ferrare, avait occasionné plusieurs de ses procès qu'il lui fallait aller suivre à Venise. Dans une lettre écrite peu de temps avant sa retraite (1), il se représente occupé, dans cette ville, de tous les soins qu'une telle situation exige, et ne pouvant ni retourner à la cour ni cultiver les muses, comme on l'y invitait sans cesse. Il rejette surtout loin de lui l'idée de revenir aux muses. Il n'était point, dit-il, né poète ; il n'est point un de ces hommes qui ne savent faire que des vers, et qui, pour tout ce qui convient du reste à un homme de mérite, sont extravagants, stupides et fous. Ce peu de vers qui lui est échappé autrefois était ou l'effet d'une vanité de jeune homme, ou un exercice académique, ou un délassement de ses travaux. Maintenant il est revenu à des pensées plus sages et plus conformes à son âge. Dans l'état où

---

(1) A *Cornelio Bentivoglio*, lieutenant-général du duché de Ferrare, Venise, 25 janvier 1582. Ce *Bentivoglio* avait épousé une sœur de la mère du *Guarini* (*Isabella Bendedei*) : ce fut d'eux que naquit le cardinal *Bentivoglio*, célèbre par ses nonciatures et son *Histoire de Flandre*.

il se trouve, il ne lui convient plus de s'occuper de choses si futiles ; ses affaires domestiques, l'amélioration de ses terres, l'augmentation de ses revenus, l'entretien et l'établissement de sa famille le réclament tout entier.

Cependant, lorsqu'il se fut établi dans sa paisible *Guarina*, il reconnut qu'il pouvait encore trouver du temps pour des occupations moins sévères. Le bruit que faisait dans le monde l'*Aminta* du Tasse, qui venait d'être imprimé, fut sans doute ce qui ramena l'attention du *Guarini* sur un ouvrage qu'il avait commencé depuis plusieurs années, composé lentement et à loisir, souvent interrompu, mais auquel il ne manquait plus alors que la dernière main. Le Tasse et le *Guarini*, amis dans leur première jeunesse, s'étaient retrouvés à la cour de Ferrare ; des raisons de galanterie, jointes à la rivalité poétique, les avaient brouillés. Quelques sonnets satiriques furent lancés de part et d'autre (1) ; mais les choses n'allèrent pas plus loin ; ils ne cessèrent point de se rendre mutuellement justice. Les malheurs du Tasse commencèrent ; le *Guarini*, choqué de l'incorrection monstrueuse des premières éditions de la *Jérusalem délivrée*, qui avaient paru sans la participation de l'auteur, prit la peine d'en corriger

(1) Voyez ci-dessus, t. V, p. 101.

de sa main un exemplaire, d'effacer les fautes aussi nombreuses que grossières, de remplir les lacunes, d'ajouter même en entier les six derniers chants, dont il possédait une copie, et ce travail servit pour une édition meilleure (1). Il se donna les mêmes soins pour les deux premières parties des *Rime*, ou poésies lyriques du Tasse, déjà publiées deux fois dans l'état le plus pitoyable (2); il les corrigea aussi de sa main, et en dirigea cette année-là même une bonne édition (3). Il ne faut pas dédaigner ces petits détails, trop rares entre les poètes, non seulement lorsqu'ils sont ennemis, ou que leur amitié est refroidie et leur rivalité avouée, mais lors même qu'ils se disent amis.

La seule chose que le *Guarini* ne pût accorder au Tasse, c'était de reconnaître sa supériorité. Incapable de l'égaler dans les grandes compositions, il crut pouvoir le surpasser dans la pastorale. Il conçut un plan beaucoup plus étendu, et voulut s'élever jusqu'à la tragi-comédie. Avant d'exposer son *Pastor fido* au grand jour de la représentation, il le soumit au jugement des gens

(1) Celle de Ferrare, juin 1581, donnée par le jeune *Febo Bonnà*.

(2) Les deux éditions d'Alde, 1581 et 1582, belles, mais d'une incorrection excessive.

(3) Ferrare, *Vittorio Baldini*, 1582, in-4°.

de goût. Au retour d'un voyage qu'il fit à Milan, ayant passé par Guastalla, le duc *Ferrante II* de Gonzague, qui le reçut chez lui, et qui avait déjà entendu à Ferrare une partie de cette pièce, voulut la connaître tout entière. Le *Guarini* la lut donc devant lui et devant un cercle composé de poètes (1), d'amis des vers et de dames alors célèbres par leur instruction et par leur goût (2). Il y reçut tant d'applaudissements et tant d'éloges, qu'à les entendre et à l'entendre lui-même, on n'avait depuis long-temps rien vu de plus beau (3).

Il la destinait dès-lors au jeune duc de Savoie, Charles Emmanuel, qu'il avait vu presque enfant à la cour de son père quand il y résidait comme ambassadeur (4). Des amis qu'il avait dans cette cour, entre autres l'archevêque de Turin, *la Rovere*, voulaient même l'y attirer; il résistait, mais seulement de manière à faire sa place meilleure, s'il l'acceptait enfin (5). Le moment vint où le *Pastor fido* trouva naturellement la sienne. Charles Emmanuel épousa en 1585 l'infante Catherine, fille de Philippe II. Mariés en Espagne et revenus par mer à Savone, avec un brillant et

(1) *Curzio Gonzaga*, *Muzio Manfredi*, etc.

(2) Entre autres la belle comtesse de *Sala*.

(3) Voyez sa Lettre à M. *Vialardi*, à Turin, 22 juillet 1583.

(4) *Ibid.*

(5) *Ibid.*

nombreux cortége, les deux époux firent leur entrée à Turin le 10 août. Les jours suivants se passèrent en fêtes, en jeux et en spectacles. On croit communément que le *Pastor fido* fut une des pièces qui y furent représentées. Tiraboschi l'affirme, et il ajoute qu'elle le fut avec un appareil magnifique (1). Le fait est cependant que cette représentation fut projetée, mais qu'elle n'eut pas lieu (2). Le grand succès que la simple lecture

(1) T. VII, part. III, p. 156.

(2) Le Biographe, plusieurs fois cité, du *Guarini*, dit simplement que le *Pastor fido* fut présenté manuscrit par l'auteur, au duc de Savoie, dans les fêtes de son mariage, célébrées à Turin avec une magnificence royale (*ub. sup.*). La première édition de la pièce, donnée cinq ans après, porte qu'elle fut *dédiée* au duc de Savoie lors de son mariage avec l'infante, *dedicata al serenissimo D. Carlo Emanuele duca di Savoia*, etc., *nelle reali nozze di S. A. con la serenissima infante D. Caterina d'Austria*; et l'on n'aurait pas manqué d'ajouter qu'elle y avait été représentée, si elle l'eût été en effet. Enfin, dans une lettre que le *Guarini* écrivit quatre ans après à un seigneur de la cour de Turin, pour qu'il lui obtînt du duc la permission d'imprimer sa pièce, il dit positivement : « Depuis que les rôles furent distribués aux comédiens, *dans l'espérance qu'elle serait représentée*, elle court ainsi, mise en lambeaux, et copiée par beaucoup de gens, avec aussi peu d'honneur pour moi qui l'ai faite, que pour Son Altesse à qui elle fut dédiée, et qui parut en faire tant de cas. Quant à moi, je ne puis désirer pour elle un plus grand honneur que celui que je lui ai procuré, en la plaçant entre les mains de S. A.; honneur dont je fais beaucoup plus de cas *que de tous les applaudissements qu'elle eût pu obtenir*, etc. » (Lettre au marquis d'Este, à Turin,

eut sans doute dans une cour alors si nombreuse et si brillante, la distribution des rôles qui fut faite, les copies qui ne tardèrent pas à courir, le voyage et le séjour que l'auteur avait fait à Turin pour l'offrir au duc de Savoie, et d'où il rapporta une belle chaîne d'or que ce prince lui avait donnée, firent assez de sensation à Ferrare pour réveiller l'attention du duc Alphonse. Il craignit qu'un poète qui venait de prendre un tel essor ne lui échappât et ne se fixât auprès d'un autre prince; il aima mieux le rappeler à lui, et le *Guarini* était à peine de retour dans sa maison, qu'il fut forcé, par des invitations qui ressemblaient à des ordres, de se rendre à Ferrare et de reprendre, avec le titre de secrétaire d'état, les occupations assujétissantes qui y étaient attachées (1).

Il fut bientôt, comme auparavant, envoyé pour différentes affaires en Ombrie, à Milan et ailleurs. Déjà dégoûté de ce service, un chagrin domestique y ajouta de nouveaux dégoûts. Dans un procès qu'il eut avec Alexandre, son fils aîné, il accusa de partialité une décision du premier

---

sans date, mais probablement écrite vers la fin de 1589, ou au commencement de 1590.)

(1) Lettre au baron *Sfondrato*, à Turin, Ferrare, 15 février 1586. On voit par cette lettre qu'il y avait à peine deux mois que le *Guarini* était revenu de Turin. Il y était donc resté quatre ou cinq mois.

juge de Ferrare; il attribua cette partialité au duc lui-même, et s'en tenant offensé, il demanda une seconde fois sa retraite (1). Alphonse, en la lui accordant, ne dissimula point qu'il était blessé de cette démarche. La longue détention du Tasse et les cruels traitements qu'il avait soufferts, étaient une leçon récente pour les poètes honorés de la protection dangereuse du duc Alphonse (2). Le *Guarini* crut prudent de se retirer d'abord à Florence; de là, par l'entremise d'un homme d'affaires (3) qui avait la confiance du duc, il obtint un congé bénévole, avec les attestations et les certificats honorables usités en pareil cas (4).

Il passa presque aussitôt au service du duc de Savoie, où on lui avait fait espérer un sort plus heureux; mais il n'y resta que quelques mois. Là, comme à Ferrare, l'assujétissement du secrétaire ennuya et fatigua l'homme de lettres; il profita du moment où le duc faisait son entreprise sur Saluces (5), et prétextant un procès qui

(1) Il se retira le 13 juillet 1587, selon un journal manuscrit cité par Tiraboschi (*ub. sup.*, p. 154), et rédigé par un neveu du *Guarini*.

(2) Le Tasse, comme on l'a vu dans sa Vie, n'était sorti de l'hôpital Ste.-Anne qu'un an auparavant (juillet 1586), après une détention de sept ans.

(3) *Il fattore Guido Coccapani.*

(4) Lettre du *Guarini* à Hippolyte *Bentivoglio*, 12 nov. 1588.

(5) Voyez Muratori, *Annal. d'Ital.*, *anno* 1588 *sul fine*.

l'appelait à Venise, il partit précipitamment (1). Une maladie dont il fut attaqué en route (2) le força de s'arrêter à sa campagne. Il y resta après sa guérison, sans plus se croire obligé d'aller à Venise. Ce fut pendant l'année de repos qui suivit cette agitation, qu'il songea sérieusement à faire imprimer sa pastorale. Il n'avait cessé de consulter ses amis (3), de corriger et de retoucher cet ouvrage. Il le fit paraître enfin en 1590 (4).

L'applaudissement fut universel; il s'y mêla cependant quelques critiques, et même avant l'impression, il s'était élevé à son sujet une querelle qui continua plusieurs années après. Jason de Norès, professeur de philosophie morale à Padoue, auteur d'une Rhétorique et d'une Poétique, avait attaqué (5) le titre complexe de la

(1) Lettre à Hippolyte *Bentivoglio*.

(2) Cette maladie incommode, qui n'est pas aujourd'hui de bonne compagnie, en était peut-être alors, car il en parle dans une lettre, comme il aurait fait de toute autre. *Arrestato da una insolentissima scabbia*, etc. (Lettre à *Gio. Bat. Strozzi*, 1er. novembre 1588.)

(3) Entre autres Scipion de Gonzague, alors patriarche de Jérusalem, et depuis cardinal (voyez sa lettre au *Guarini*, septembre 1587); *Leonardo Salviati*, académicien de la Crusca (voyez sa lettre du 14 juin 1586); *Bernardino Baldi*, etc.

(4) A Venise, in-4°., et la même année à Ferrare, in-12.

(5) Dans un discours imprimé à Padoue, 1587, in-4°., réimprimé l'année suivante, en tête de la Poétique de l'auteur.

pièce, et le genre de la tragi-comédie, et celui de la pastorale. On vit paraître, en réponse, un dialogue intitulé *Verato*, nom d'un comédien alors célèbre qui y était mis en scène avec le grave professeur (1); celui-ci répliqua par une apologie de sa critique (2); ce fut le sujet d'un second *Verato* de la même main que le premier (3), et qui ne parut que trois ans après la mort de Jason de Norès (4). On trouva dans ces deux dialogues de la dureté, de l'aigreur, en réponse à des critiques générales, modérées et polies, mais beaucoup de talent pour la discussion et beaucoup de savoir. On n'y trouva pas tout à-fait autant de modestie, quand on sut que le *Guarini* lui-même en était l'auteur.

Plusieurs autres écrits parurent ensuite, et pour, et contre sa pièce (5); mais il n'y prit plus aucune

(1) *Il Verato, ovvero difesa*, etc., Ferrare, 1588, in-4°. Voyez sur l'acteur *Verato*, ci-dessus, pag. 334.

(2) Padoue, 1590, in-4°.

(3) *Il Verato II, ovvero replica*, etc., Florence, 1593, in-4°.

(4) Il était mort en 1590, peu de temps après avoir publié son apologie.

(5) *Considerazioni di Gio. Pietro Malacreta, sopra il Pastor fido*, etc., Vicence, 1600, in-4°. *Risposta alle Considerazioni del dottor Malacreta*, etc., *di Paolo Beni*, Padoue, 1600, in-4°. *Due discorsi di Faustino Sommo Padovano*, etc., Vicence, 1600, in-4°. *Difesa del Pastor fido*, etc., d'*Orlando Pescetti*, Vérone, 1601, in-4°. *Replica di Faustino Sommo Padovano alla Difesa*

part ; et cela devint une de ces guerres de plume qui amusent les oisifs, et qui finissent de lassitude, sans aucun profit ni gloire pour aucun des deux partis (1). Il avait fait une perte dont rien ne pouvait le consoler. Sa femme *Taddea* était morte presque subitement à Padoue (2). Ce malheur imprévu parut changer ses idées et tout le plan de sa vie. Son fils aîné s'était séparé de lui ; le second avait suivi l'aîné ; deux de ses filles étaient mariées ; il avait placé les trois autres dans des couvents ; c'était immoler ses enfants, mais cela s'appelait alors les établir. Après s'être vu entouré d'une nombreuse famille, il restait seul avec son troisième fils qui n'avait que dix ans ; il eut dessein de se retirer à Rome (3), et l'on croit même que ce fut avec l'idée de prendre l'état ecclésiastique ; mais d'anciennes liaisons, et cette espèce de besoin qu'il s'était fait d'un service de cour, le détour-

d'Orlando Pescetti, Vicence, 1602, in-4°. *Apologia di Giovanni Savio Veneziano, in difesa del Pastor fido*, etc., Venise, 1601, in-12. *Apologia di Luigi d'Eredia* (où l'on défend Théocrite et les bucoliques anciens, et où l'on critique le *Pastor fido*), Palerme, 1603, in-4°.

(1) Il y a plus de trente ans que le sage Tiraboschi écrivait, au sujet de cette querelle, qu'après tout ce qu'en avaient dit *Fontanini*, *Zeno*, le *Quadrio*, le docteur *Barotti*, il était désormais temps de n'en plus parler, t. III, part. III (publiée en 1779), p. 156.

(2) Le 25 décembre 1590.

(3) Lettre du *Guarini* à Scipion de Gonzague, 20 novembre 1591.

nèrent de ce projet, et l'engagèrent encore, pendant plus de douze ans, à s'attacher au duc de Mantoue qui le rechercha, au jaloux Alphonse II qui voulut le ravoir à Ferrare dès qu'il le vit engagé ailleurs, au grand-duc de Toscane, après la mort d'Alphonse et la destruction de son duché, enfin à la petite et galante cour d'Urbin. On peut lui appliquer avec justice ce que le Brun a dit, trop sévèrement peut-être, mais bien poétiquement de Voltaire :

Long-temps de rois en rois son orgueil a rampé.

Affranchi de ce dernier lien, par un léger mécontentement, et redevenu simple citoyen de Ferrare, cette ville le députa à Rome, en 1605, pour complimenter Paul V sur son avènement à la thiare. On dit que lorsqu'il visita le sacré collége, le cardinal Bellarmin lui reprocha d'avoir fait autant de mal dans le monde chrétien par son *Pastor fido*, que Luther et Calvin par leurs hérésies (1); avec tout le respect dû à ce grand controversiste, cela paraît une exagération un peu forte; c'est établir une sorte de parallèle entre les rixes sanglantes, les révolutions et les guerres occasion-

(1) L'auteur de la Vie du *Guarini* (*ub. supr.*, p. 180), dit qu'il ne lui est pas permis de rapporter la réponse piquante qu'il fit au cardinal. Il faudrait chercher dans la Vie de Bellarmin, soit par Daniel *Bartoli*, soit par *Fuligati* ou par d'autres, où cette réponse est peut-être rapportée.

nées par la réformation, et les effets de quelques peintures érotiques, ou si l'on veut même lascives, qui ne semblent pas y avoir un grand rapport.

Cette mission fut la dernière affaire publique ou le *Guarini* fut employé. Depuis son retour de Rome, il fit à Mantoue un voyage agréable, et pour ainsi dire poétique. Il y fut appelé, en 1608, aux fêtes du mariage de François de Gonzague avec Marguerite de Savoie. Sa comédie de l'*Idropica* y fut représentée avec une grande somptuosité de décorations et d'habits (1). Le célèbre poète lyrique *Chiabrera* en fit les intermèdes, et l'architecte *Vianini* les décorations et les machines, c'est-à-dire que l'un déploya toutes les richesses que la mythologie put fournir à son imagination poétique, l'autre tout l'art et toute la magnificence des changements de scènes, des apparitions célestes, des chars, des vols, de l'olympe et des enfers, des nuages amoncelés, des vents et des tempêtes, pour amener, sous tant de formes, l'éloge des deux époux et les prédictions de leurs hautes destinées, entre chacun des actes d'une pièce en prose, dont l'action est tout-à-fait terrestre et dont le sujet est très bourgeois.

Le *Guarini* passa de ces fêtes à un procès, et de cette représentation profane à des querelles fort animées au sujet des reliques d'un saint.

(1) On en a parlé, ci-dessus, p. 310.

On le nommait S. *Bellino;* c'était le patron de sa paroisse. Les reliques de S. *Bellino* y étaient conservées et faisaient des miracles, qui enrichissaient le pays. On voulut les avoir à la cathédrale de Rovigo. Un jurisconsulte, nommé Boniface, publia un mémoire pour en demander la translation. Ce n'était pas le compte du propriétaire de *la Guarina*. Il défendit son saint par un autre mémoire, auquel Boniface répliqua, et qui fut suivi d'une duplique à Boniface (1). Le bon droit l'emporta : le sénat de Venise donna un décret pour qu'on laissât en repos les reliques; et la paroisse de S. *Bellino* continua de vivre de ses miracles.

Depuis ce moment jusqu'à sa mort, on ne voit plus notre poète occupé que de procès, tantôt pour les priviléges et les immunités de sa terre, et tantôt contre ses enfants. Il allait de Ferrare à Venise, où il avait pris un appartement dans le quartier le plus fréquenté par les avocats (2). Il fit un voyage à Rome (3), et ce fut pour deux procès qu'il gagna. Enfin, de retour à Venise, il

(1) La réplique de Boniface était une invective, sous le faux nom de Pierre-Antoine Salmon, Paris, 1609. Le *Guarini* y répondit sous le nom supposé du barbier, Séraphin *Colato* de S. *Bellino*, et intitula cet écrit mordant, *il Barbiere*, Ferrare, 1609.

(2) *Apostolo Zeno, note al Fontanini*, t. I, p. 439.

(3) En 1610.

y fut attaqué d'une fièvre dont il mourut au bout de dix-sept jours (1), âgé de soixante-quatorze ans.

Sa vie fut très agitée, mais par des causes étrangères à son génie poétique et à son talent. Il jouit de son vivant de toute sa renommée. Les premières académies de Ferrare, de Florence, et plusieurs autres s'honorèrent de le compter parmi leurs membres. Il était en liaison et en correspondance avec les littérateurs les plus célèbres de son temps, et avec plusieurs princes amis des lettres. C'est surtout au *Pastor fido* qu'il dut son illustration littéraire. Il mit à le polir et à le perfectionner un soin et une patience extraordinaires. On en possédait dans sa famille un manuscrit, où les corrections, les ratures, les additions, les renvois, les changements de toute espèce attestaient qu'il avait recommencé ce travail jusqu'à six fois; et la pièce imprimée était encore, dans beaucoup d'endroits, différente de ce manuscrit. Ce naturel, non dans les pensées, mais dans l'expression, tel que l'on croit toujours que de semblables pensées n'ont pu s'exprimer autrement, et cette rare facilité qu'on y admire, étaient le résultat d'une longue étude et d'un travail obstiné.

Le *Pastor fido* fut représenté plusieurs fois à Ferrare, à Florence, à Venise, à Mantoue: le duc de Mantoue ne manquait jamais d'inviter l'auteur

(1) Le 7 octobre 1612.

à ces représentations, dont l'une fut donnée en présence de la reine d'Espagne. Les éditions de la pièce, une fois qu'elle fut imprimée, se multiplièrent à l'infini. Celle que le *Guarini* donna lui-même en 1602, avec des notes qui sont de lui, était la vingtième (1); et il en vit paraître encore plusieurs autres avant de mourir. Le *Pastor fido*, traduit en peu de temps dans toutes les langues de l'Europe, le fut même en allemand, et qui plus est, en grec (2). Enfin cette réputation brillante, cette opinion presqu'universelle se soutient depuis plus de deux cents ans. C'est que les beautés sont réelles et nombreuses, et que les défauts mêmes sont séduisants.

Le sujet participe du tragique et du comique, de l'héroïque et du villageois; le genre en est

(1) Venise, *Ciotti*, 1602, in-8°. Le titre de cette belle édition porte : *Ora in questa XX impressione di curiose e dotte annotazioni arrichito*, etc., *per opera del medesimo cavaliere*. Ménage dit, au commencement de ses observations italiennes sur l'*Aminta*, que les *Annotazioni* sur le *Pastor fido* sont attribuées au *Guarini* lui-même, et le *Quadrio*, t. V, p. 401, dit plus positivement que ces mêmes *Annotazioni* et toutes les autres pièces qui accompagnent cette édition de 1602, sont l'ouvrage du *Guarini*. Enfin, *Alessandro Guarini*, dans la Vie de son bisaïeul, compte parmi ses ouvrages les *Annotazioni sul Pastor fido*. (*Ub. supr.*, p. 231.)

(2) Tiraboschi, dans le supplément de son Histoire, t. XI, p. 300, dit que l'on en conservait de son temps une traduction grecque à Venise, dans la bibliothèque du chevalier *Nani*.

très irrégulier sans doute, et pour ainsi dire monstrueux ; mais dans les arts, la première de toutes les règles est de plaire, et il est certainement peu d'ouvrages où elle ait été mieux observée.

Dans l'Arcadie, lieu de la scène, une Nymphe avait d'abord rejeté, ensuite trompé les vœux d'un jeune prêtre de Diane. La déesse, pour venger son prêtre, avait lancé ses traits sur la malheureuse Arcadie. On consulta l'oracle ; il répondit qu'il fallait, pour arrêter la contagion, que cette Nymphe perfide ou quelqu'autre pour elle, fût offerte en sacrifice à Diane par le prêtre même qu'elle avait offensé. Personne ne s'étant présenté à sa place, elle fut conduite à l'autel. Le prêtre qui n'avait point cessé de l'aimer, saisit le couteau sacré ; mais au lieu de l'en frapper, il se perça le cœur et tomba mort auprès d'elle. Saisie de terreur, d'admiration et de regret, la Nymphe suivit cet exemple, et s'immola elle-même sur le corps de son amant. On reconnaît dans cette histoire tragique celle de Corésus et de Callirhoé, rapportée par Pausanias (1). Les circonstances sont à peu près les mêmes ; le *Guarini*, pour en faire le premier fondement de sa fable, n'y a presque changé que les noms et le lieu de la scène (2) ; le reste est de son invention.

---

(1) L. VII, c. 21.

(2) C'est à Calydon, et non en Arcadie, que cette aventure é-

La peste qui s'était d'abord ralentie, recommença au bout d'un an, avec une nouvelle fureur; l'oracle fut consulté de nouveau. Sa réponse fut qu'on devait sacrifier en ce moment, et désormais chaque année, une jeune fille ou femme qui eût plus de quinze ans, et n'en eût pas plus de vingt. L'oracle ajouta une loi terrible. « Toute fille ou femme qui aura violé la foi d'amour, doit subir la mort, si quelqu'un du pays ne s'y dévoue pour elle. » Enfin, consulté une troisième fois, il répondit encore : « Les maux qui vous affligent ne finiront que quand l'Amour unira deux rejetons du ciel, et quand un *berger fidèle* expiera par un grand acte de pitié l'antique erreur d'une femme infidèle. »

Pour obéir à ce triple oracle, le poète a imaginé une intrigue trop complexe pour être expliquée ici, et trop connue de la plupart des lecteurs pour que cette explication soit nécessaire. Le péril de mort où se trouve l'innocente Amarillis, faussement accusée d'être infidèle ; le généreux dévouement de Mirtil qui s'offre à mourir à sa place, quoique les apparences lui fassent croire son infi-

lèbre arriva ; Corésus n'était point prêtre de Diane, mais de Bacchus ; Callirhoé ne fut qu'insensible, et non perfide, comme la nymphe *Lucrina* dans le récit du *Guarini* ; enfin, ce ne fut point de la peste que les Calydoniens furent frappés, mais d'une espèce d'ivresse qui devenait souvent mortelle. Voyez Pausan., *loc. cit.*

délité réelle; les préparatifs de ce sacrifice religieux; les éclaircissements imprévus qui font reconnaître, dans la victime, le fils du sacrificateur; les interprétations prophétiques qui rétablissent le vrai sens de l'oracle et délivrent à la fois d'un si horrible danger tous ces personnages; l'insensible chasseur *Silvio* qui blesse, sans le vouloir, d'un de ses traits, la tendre Dorinde, et est amené par la pitié à lui accorder un amour qu'il n'avait pu jusqu'alors sentir pour elle; tous ces ressorts appartiennent à la tragédie, et donnent essentiellement au sujet un caractère tragique. Il ne tient de la comédie que par quelques accessoires qui pourraient en être retranchés, et de la pastorale que par la qualité des personnages, dont il serait d'autant plus facile de relever la condition qu'elle se trouve le plus souvent au-dessous de leurs sentiments et de leur langage. Mais en passant à l'auteur ces disproportions, ce mélange et ces irrégularités, on doit avouer que son plan est tissu avec art, et qu'il s'est ménagé le double avantage que lui procurait la connaissance des dramatiques anciens, de pouvoir s'autoriser de leur exemple dans quelques parties de sa fable, et de donner à quelques autres un caractère de nouveauté, en s'écartant d'eux à dessein.

Que ce soit le succès de l'*Aminta* du Tasse qui ait donné au *Guarini* l'idée de son *Pastor fido*, c'est ce qu'il est trop aisé d'apercevoir pour

le mettre même en question; mais soit que l'aimable simplicité de cette pastorale ne satisfît point son esprit naturellement porté à la recherche des pensées, au luxe et à la pompe du style; soit qu'il désespérât d'atteindre à la perfection du Tasse, s'il voulait être aussi simple que lui, il prit un parti plus conforme à ses prétentions et à son génie. L'Italie était alors, pour ainsi dire, inondée de tragédies et de comédies; les tragi-comédies espagnoles commençaient d'y être connues; enfin, la pastorale héroïque venait, après d'informes essais, d'être perfectionnée par un grand poète; le *Guarini* prit le parti de se composer de tous ces genres un genre mixte, auquel il donna le nom de tragi-comédie pastorale. C'est contre ce genre et contre les irrégularités et les bizarreries qui y paraissent inévitables que se dirigèrent principalement les critiques du *Pastor fido;* c'est aussi pour la défense du genre que l'auteur y répondit, plus que pour celle de sa pièce, qui lui parut être hors d'atteinte, si le genre même l'était. Laissant à part ces questions générales, presque toutes oiseuses, jetons plutôt un coup-d'œil sur quelques-unes des beautés qui ont fait et qui justifient le succès de la pièce, et sur les défauts qui tiennent moins du genre que du tour d'esprit de l'auteur, et du mauvais goût, qui fit de funestes progrès dans la suite, mais qui régnait déjà de son temps.

On aperçoit, dès la première scène, l'imitation du Tasse, ou l'intention de lutter contre lui. Dans l'*Aminta*, c'est la nymphe insensible *Silvia* qui rejette les conseils amoureux que lui donne une de ses compagnes; dans le *Pastor fido*, c'est l'insensible chasseur *Silvio*, qui rejette de même tout ce que le berger *Linco* lui dit en faveur de l'Amour; mais l'entrée de *Silvio* est vive et très dramatique; elle est imitée de l'*Hippolyte* de Sénèque (1), et c'est en général le caractère d'Hippolyte que le *Guarini* a voulu donner à *Silvio*. Il s'adresse à la troupe de chasseurs dont il est le chef; il leur ordonne de se préparer à forcer l'horrible sanglier qui dévastait les campagnes, et qu'ils ont enfermé dans une enceinte d'où il ne

(1) *Ite voi, che chiudeste*
L'horribil fera, a dar l'usato segno
De la futura caccia.

L'Hippolyte de Sénèque dit de même :

Ite, umbrosas cingite Sylvas, etc.

Le *Guarini*, en avouant cette imitation dans ses notes, édit. de 1602, p. 12, se donne gratuitement sur Sénèque un avantage qu'il n'a pas. « Hippolyte, dit-il, se parle à lui-même comme un furieux et un enthousiaste; *Silvio* commande à ses chasseurs, et parle en homme sage. » Hippolyte, au contraire, s'adresse à une troupe de chasseurs, leur distribue les emplois, leur indique lés différents postes où ils doivent se rendre, et ce n'est qu'après qu'ils sont partis qu'il adresse une prière à Diane. (Voyez l'*Hippolyte* de Sénèque, sc. 1.)

peut plus sortir. Ces ordres donnés, il veut aller dans le temple dont on voit le péristyle, implorer le secours des dieux; c'est là que *Linco* l'arrête pour lui conseiller de renoncer aux forêts et à la chasse, et d'aimer la belle *Amarillis*, dont la main lui est promise. Il lui rappelle, comme *Dafne* à *Silvia*, que l'amour n'a qu'un temps; que la saison d'aimer passe avec le printemps de la vie; qu'il n'est rien de plus malheureux que d'éprouver les tourments de l'amour, à l'âge où l'on ne peut plus en goûter les plaisirs: enfin, il essaie aussi de le convaincre et de le toucher en lui faisant une description poétique et séduisante du pouvoir que l'amour exerce, au printemps, sur toute la nature; description où l'on voit que l'auteur du *Pastor fido* a voulu opposer images à images, et poésie à poésie. Il a cru surpasser son rival en s'élevant davantage; mais quoique les pasteurs de l'Arcadie eussent des idées et un langage au-dessus du commun, quoiqu'ils fussent presque tous poètes, qu'ils eussent même des notions des sciences, et surtout de l'astronomie, il n'est pas sûr qu'un vieux et simple berger tel que *Linco* ne passe pas les bornes, quand il dit à *Silvio* : « Regarde autour de toi; tout ce que le monde a d'agréable et de charmant est l'ouvrage de l'Amour. Le ciel est amant; la terre et la mer sont amantes. Cette étoile que tu vois avant l'aube jeter un si vif éclat, aime

d'amour elle-même, et ressent les flammes de son fils. Elle qui inspire l'Amour, brille parce qu'elle est amoureuse, et c'est peut-être ici l'heure où elle quitte ses voluptés furtives et le sein chéri de son amant : vois aussi comme elle étincelle et comme elle est riante. »

Des cieux il descend sur la terre. Il peint les animaux des forêts et ceux des mers sujets au pouvoir de l'amour. Rien de plus agréable peut-être, mais rien de plus rebelle à la traduction que ce joli tableau qu'il trace de l'amour des oiseaux (1). Dans l'impossibilité de traduire en prose ce jeu d'expressions, ces répétitions symétriques, ces grâces, et, si l'on veut, ces mignardises de style, je laisse tomber au hasard ces lignes rimées qui n'en peuvent donner qu'une idée très imparfaite :

Cet oiseau jeune et volage,
Qui chante si doucement,
Qui de feuillage en feuillage,
Du hêtre au myrte sauvage
Voltige légèrement,
S'il parlait notre langage,

---

(1) *Quel augellin che canta*
Si dolcemente, e lascivetto vola
Hor da l'abete al faggio,
Ed hor dal faggio al mirto,
S'havesse humano spirto,
Direbbe : Ardo d'amore, ardo d'amore.

Répéterait nuit et jour :
Je brûle d'amour,
Je brûle d'amour.
Mais quand son cœur vif et tendre
Brûle ainsi pour le plaisir,
Par son chant il sait l'apprendre
A l'objet de son désir.
Silvio, tu peux l'entendre,
L'objet de son désir lui répond à son tour :
Je brûle aussi moi d'amour.

Enfin, pour qu'il ne manque rien à la ressemblance entre ces deux plaidoyers, dans une cause qui est la même, comme Daphné termine chacun de ses arguments par ce refrain naïf :

Cangia, cangia, consiglio,
Pazzarella che sei,

Linco termine chacun des siens par celui-ci :

Lascia, lascia le selve,
Folle garzon, lascia le fere ed ama.

On doit se rappeler que la seconde scène de l'*Aminta* offre le contraste de deux tableaux très différents. Dans l'un, l'amant de *Silvia* ra-

---

Ma ben arde nel core;
E parla in sua favella,
Si che l'intende il suo dolce desio :
Et odi a punto, Silvio,
Il suo dolce desio,
Che gli risponde : Ardo d'amore, anch' io.
(Att. I, sc. I.)

conte l'origine et les progrès de son amour, et comment il avait feint d'être piqué à la lèvre par une abeille, pour se faire donner et pour rendre lui-même un baiser; dans l'autre, son ami Tirsis retrace, et le portrait défavorable qu'un prétendu sage lui avait fait de la cour, et la peinture, qu'il donne pour plus ressemblante, de ce séjour des vertus politiques et guerrières, des plaisirs, de la galanterie et des muses. Le *Guarini* a voulu rivaliser avec le Tasse dans ces deux tableaux; mais il les a séparés et placés dans deux scènes très distantes l'une de l'autre, et dont les acteurs sont différents. Dans la première scène du second acte, Mirtil raconte aussi à Ergaste comment est né son amour pour Amarillis, et comment il a osé, par adresse, lui dérober un baiser. Le Tasse avait pris le sujet de son récit dans le roman d'*Achilles Tatius;* le *Guarini* prit le sujet du sien dans la douzième Idylle de Théocrite. Dans cette Idylle, un ami, enchanté de revoir son jeune ami, fait des vœux pour le bonheur des Mégariens qui ont honoré la mémoire de Dioclès, cet ardent ami de la jeunesse (1). « Chaque année, dit-il, au retour du printemps, les jeunes gens rassemblés auprès de son tombeau se disputent le prix du baiser. Celui qui applique le plus doucement ses lèvres sur les lèvres d'un

(1) Φιλόπαιδα.

autre enfant retourne chargé de couronnes auprès de sa mère. Heureux le juge établi pour décider entre tous ces baisers! etc. »

Le *Guarini* pensa que si les petits garçons de Mégare en savaient tant, les jeunes filles ne devaient pas être moins instruites. C'est à des Mégariennes venues aux jeux de l'Élide, où Amarillis s'était aussi rendue avec sa mère, qu'il fait naître l'idée d'ouvrir entre elles un pareil concours. La sœur de Mirtil s'était liée d'amitié avec Amarillis, dès le moment où celle-ci était arrivée en Élide. Cette sœur complaisante, pour servir son frère dans ses amours, lui prête des habits de femme, et l'aide elle-même à s'en vêtir. L'extrême jeunesse de Mirtil favorise ce déguisement; il apprend de sa sœur à marcher, à parler, à regarder comme une jeune fille, et va se mêler avec elle parmi les beautés de Mégare qui environnent Amarillis. Le jeu commence. Amarillis est choisie pour juge. C'est sur ses lèvres que toutes les concurrentes font preuve de leur savoir, et c'est Mirtil qui remporte le prix (1). On sait avec quel talent et quelle complaisance le poète a soigné tous les détails de cette scène érotique, et de quelles pénétrantes couleurs il y a peint les mystères, et traité pour ainsi dire à fond la science du baiser.

(1) Act. II, sc. 1.

Le second morceau de comparaison est d'un tout autre genre ; il est dans la première scène du cinquième acte. Le *Guarini* s'y cache sous le nom de *Carino*, comme le Tasse s'était caché sous celui de Tirsis ; et il se sert de ce moyen pour se plaindre en fort bons vers de ce qu'il avait souffert à la cour de Ferrare, du pénible service qu'il y avait fait et du peu de fruit qu'il en avait tiré. « J'écrivis, dit *Carino*, je pleurai, je chantai, j'endurai le chaud et le froid, je courus, je restai, je souffris ; tantôt triste, tantôt gai ; tantôt élevé, tantôt rabaissé ; tantôt méprisé, tantôt chéri ; je ne craignis point de danger, je n'évitai point de fatigue ; je fis tout et ne fus rien. J'eus beau changer de lieu, d'état, de vie, de pensées, d'âge et de mœurs, je ne changeai point de fortune. Enfin je connus, je regrettai ma liberté première, et après tant de désastres, quittant Argos et ses grandeurs si remplies de misère, je retournai à Pise dans ma paisible demeure, etc. »

« Qui aurait cru, reprend-il ensuite, décroître parmi les grandeurs et s'appauvrir au milieu de l'or ? Je pensai que, dans les palais des rois, les hommes étaient d'autant plus humains qu'ils ont en abondance tout ce que l'humanité seule peut embellir. Mais je trouvai tout le contraire ; gens courtois de nom et de langage, mais avares de bons offices, et ennemis de la pitié ; gens paisibles et doux au-dehors, mais au fond plus irascibles

et plus cruels que la profonde mer; gens qui ne sont qu'apparence, en qui vous trouvez, avec un air d'amitié, une ame pleine d'envie, avec un regard droit un cœur faux, et jamais moins de bonne foi que lorsqu'ils flattent davantage. Là, ce qui ailleurs est vertu, est vice; dire la vérité, agir sans détour, aimer sans feinte, avoir une piété sincère, une fidélité inviolable, un cœur innocent et des mains pures, c'est à leurs yeux le signe d'une ame vile, et d'un esprit vulgaire; c'est sottise et vanité digne de risée. L'art de tromper, de mentir, la fraude, le vol, la rapine revêtue de piété, le talent de s'agrandir par les pertes et la ruine d'autrui, de se faire honneur en rejetant sur les autres le blâme qu'on a mérité, telles sont les vertus de cette race infidèle. Il n'y a ni mérite, ni valeur, ni respect pour l'âge ou pour le rang, ni frein des lois ou de la honte, ni liens de l'amour ou du sang, ni souvenir des bienfaits reçus, il n'y a rien enfin de si vénérable, de si saint et de si juste au monde qui soit inviolable pour cette immense cupidité d'honneurs, et cette faim dévorante de fortune. Moi qui vécus toujours sans défiance, dans l'ignorance absolue de ces arts perfides, moi qui portais ma pensée écrite sur mon front et dont le cœur était sans voile, tu peux penser si je servis de but aux traits de cette espèce envieuse, que je connaissais si peu.»

Cette satire énergique est dictée, on le voit

bien, par un profond ressentiment. Tout paisible ami des Muses qui aura respiré l'air des cours, blâmera du moins ici, dans *Carino*, la surprise qu'il témoigne, et ces vives impressions que ne doit pas laisser une injustice, quand on a su la prévoir. Au reste, quelque vigueur qu'il y ait dans cette satire, et quelque bien frappés que soient ces traits, il s'en faut bien qu'ils intéressent autant que le morceau du Tasse. Dans celui-ci respirent les doux sentiments et les heureuses illusions de la jeunesse; on ne voit dans l'autre que les chagrins d'un courtisan disgracié. Il y a, dit-on, des raisons pour que ce ne soient jamais des peines de cœur; et c'est peut-être pour cela que le cœur est peu touché de leur peinture.

Enfin le *Guarini* se mit encore en rivalité, il alla même jusqu'à se mettre en controverse avec l'un des morceaux les plus brillants et les plus vantés de l'*Aminta*. Il répondit au premier chœur, où l'éloge du siècle d'or est mêlé à d'innocentes invectives contre l'honneur, par le chœur de son quatrième acte, où se trouve aussi l'éloge du siècle d'or, mais où le faux honneur est distingué du véritable, et où celui-ci reçoit des hommages et des invocations. Cette réponse avait surtout le mérite d'une grande difficulté vaincue. Le chœur du *Pastor fido* contient autant de strophes que celui de l'*Aminta*, les strophes ont autant de vers, les vers sont de la même mesure, et les

rimes sont exactement les mêmes. « Il n'y a peut-être, en italien, aucune pièce de cette espèce, aucune réponse faite, comme on dit, *colle rime*, qui soit ni plus belle ni plus parfaite. Cette perfection est telle, que si l'on comparait ensemble les deux chœurs, sans savoir lequel des deux fut composé le premier, on ne pourrait distinguer la proposition de la réponse. Il n'y a dans celui du *Guarini* rien de forcé, rien qui ait besoin de ces excuses qu'on ne peut refuser à tout poète qui répond sur les mêmes rimes. Toutes les formes en sont belles et pures, et l'on y voit la même vivacité de pensées et d'images que dans celui du Tasse.» Si l'on trouve un peu d'exagération dans ces louanges, je dirai quel est mon garant; c'est le *Guarini* lui-même, qui s'exprime littéralement ainsi dans une de ses notes (1). « Noble exemple, s'écrie-t-il ensuite, exemple peut-être unique dans notre langue, où la postérité pourra juger de ce qu'ont pu faire deux poètes si illustres et si estimés de notre temps, qui ne se sont jamais rencontrés dans aucun sujet où ils aient pu si bien lutter d'art et de génie! » Ils se seraient rencontrés ainsi, pourrait-on dire, dans tous les sujets où le *Guarini* l'eût voulu, puisqu'il ne tenait qu'à lui de refaire tout ce que le Tasse avait fait, l'*Aminta* tout entier, la *Jérusalem délivrée* tout en-

(1) Édition du *Pastor fido*, 1602, p. 249.

tière ; mais heureusement pour sa gloire, il ne s'avisa pas de le tenter.

Quelque admiration que lui inspirât à lui-même cette espèce de tour de force, il y a beaucoup de choses dans sa pièce qui en méritent davantage. On y admire avec raison les récits, qui sont en général d'une clarté et d'une élégance rares ; les descriptions de la vie pastorale et de la nature champêtre, quelquefois altérées par trop d'affectation et de recherche d'esprit, mais aimables, douces et riantes, comme la nature même l'est au printemps. On y admire des scènes où les sentiments sont vrais, touchants et même pathétiques, où le dialogue est vif et les tirades éloquentes ; où l'on aperçoit trop de luxe et de surabondance peut-être, mais jamais de sécheresse, de disette, de pauvreté. Il y a beaucoup de spectacle, et ce spectacle est naturellement lié à l'action. Telle est la marche triomphale des chasseurs, qui célèbrent, en chantant, la victoire de *Silvio* sur le sanglier d'Érymanthe, et qui vont offrir à Diane la hure de ce monstrueux ennemi ; tel est encore le chœur des prêtres de Diane qui conduisent Mirtil à l'autel où il doit être immolé, et l'affluence du peuple qui entoure le lieu du sacrifice, lorsque d'abord *Carino* rend plus terrible la position du sacrificateur et de la victime, en leur apprenant que l'un est le fils de l'autre, et qu'ensuite le vieux *Tirenio* vient leur expliquer les oracles,

leur rendre la vie, le bonheur, et annoncer à l'Arcadie la fin de tous ses maux.

Ces choeurs étaient chantés et accompagnés d'instruments. La musique théâtrale commençait à se former; le drame pastoral s'empara de cet art naissant, et la musique y passa quelquefois des choeurs dans les scènes même (1). Le *Guarini* ajouta aux choeurs, qui partageaient les actes de sa pièce, ces deux choeurs en action (2), coupés en strophes égales, avec une espèce de refrain ou de retour intercalaire. Mais la musique se lie encore plus intimement au jeu et à l'action des personnages, et même elle s'unit avec la danse, dans une autre scène du *Pastor fido;* c'est celle du jeu de *la Cieca* (3), que la méchante Corisque a préparée, pour que Mirtil et Amarillis se rapprochent, et pour les perdre ensuite plus sûrement.

Dans ce jeu, c'est Amarillis qui a les yeux bandés; une troupe de jeunes filles joue avec elle; chacune vient la toucher à son tour et s'enfuit; toutes lui chantent de jolies strophes, en courant et tournant autour d'elle, pendant qu'elle tâche de saisir celle qui l'a touchée, et qui doit être mise à sa place, si elle peut la deviner. Ces strophes sont

(1) Sur tout ce qui regarde la Musique théâtrale, voyez le chapitre suivant.

(2) Celui des Chasseurs, act. IV, sc. 6; et celui des Prêtres et des Pasteurs, act. V, sc. 3.

(3) Act. III, sc. 2.

adressées à l'Amour que représente celle qui est, en ce moment, aveugle comme lui. Après quelques efforts inutiles, qui excitent de nouveau les railleries des jeunes filles, Amarillis croit en tenir une, et c'est un arbre qu'elle a pris. La troupe légère recommence ses chants, ses moqueries, ses malignes bravades. Amarillis se trompe encore; enfin elle demande grâce; elle veut bien jouer une dernière fois, mais elle est lasse, il y a de l'indiscrétion à la faire tant courir. « Voilà donc ce dieu triomphant, chantent encore les jolies rieuses! voilà celui à qui l'univers paie tribut en aimant! aujourd'hui l'on en rit, on le frappe, et l'on se moque de lui. Elles le comparent à la chouette qu'une troupe d'oiseaux environne, à qui ils font la guerre, et qui s'irrite et se débat en vain. Mais enfin le jeu le plus innocent a ses dangers, et ce n'est pas savoir fuir l'Amour que de trop jouer avec lui. Alors elles disparaissent, sans prévenir Amarillis; Mirtil, endoctriné par Corisque, se met sur le passage de l'aveugle; elle l'arrête; elle croit reconnaître Aglaure, puis Corisque; elle ôte enfin son bandeau, et se trouve avec effroi dans les bras de Mirtil. Elle se met d'abord en colère, l'écoute ensuite, se laisse attendrir par la voix de celui qu'elle aime sans vouloir le dire, et le congédie avec douceur, après lui avoir adressé ces paroles touchantes, que le spectateur entend à merveille, si Mirtil ne les entend pas: « Éloigne-

toi, et pense, pour te consoler, que la foule des amants malheureux est innombrable; il en est bien d'autres, Mirtil, qui vivent comme toi dans les pleurs. Toute blessure a ses souffrances, et tu n'es pas le seul à qui l'amour coûte des larmes (1). »

C'est là, il le faut avouer, une scène délicieuse; et l'on ne peut, à moins d'être tout-à-fait insensible, se figurer sans émotion l'effet que ce jeune essaim de nymphes, et leurs danses folâtres, et leurs doux chants devaient produire sur des théâtres, où rien n'était épargné de ce qui contribue à l'illusion. Mais comment pouvaient-elles à la fois chanter, danser et faire tous les mouvements de cette pantomime ingénieuse? car tous ces mouvements, qui étaient ordinairement sans ordre et livrés au hasard dans le jeu de *la Cieca*, étaient ici combinés avec la mélodie et la mesure, en sorte que c'était en même temps un ballet, un chœur et un jeu. C'est le *Guarini* lui-même qui nous le dit dans une note (2). Il nous apprend en même

(1) *Partiti, e ti consola,*
Ch' infinita è la schiera
Degli infelici amanti.
Vive ben altri in pianti
Sicome tu, Mirtillo. Ogni ferita
Ha seco il suo dolore;
Ne se' tu solo a lagrimar d'amore.

(2) *Ub. supr.*, p. 149.

temps comment on avait sauvé les difficultés de l'exécution. Le chœur qui paraissait chanter et danser à la fois, ne faisait que danser. Les voix étaient derrière le théâtre, ainsi que les instruments, ce qui s'accordait très bien avec le ton mystérieux de ce jeu, dans lequel on ne doit parler qu'à demi-voix et de loin, pour que l'aveugle, si elle vous prend, ne vous reconnaisse pas.

La fin de cette note, curieuse pour l'histoire de l'art, nous instruit d'une difficulté plus grande que le poète avait su vaincre, de la méthode, en quelque sorte, mécanique qu'il avait employée pour la composition de cette scène, et dont on est loin de se douter en la lisant. «Notre poète, dit-il, fit d'abord composer ou dessiner le ballet par un homme habile dans cet art, en lui expliquant la manière d'imiter les mouvements et les gestes que l'on fait le plus ordinairement dans ce jeu de *la Cieca*. Le ballet fait fut mis en musique par *Luzzasco*, excellent musicien de notre temps. Ensuite le poète fit des paroles sous les notes de cette musique; c'est la cause de cette variété de mesure dans les vers, qui sont tantôt de cinq, tantôt de sept, de huit ou de onze syllabes, selon que l'exigeait la nécessité de se conformer au chant; chose qui paraissait impossible, et qu'on n'aurait peut-être pas voulu croire, s'il n'avait pas déjà plusieurs fois fait la même chose, et avec d'autant plus de difficulté que, dans ces autres ballets, il n'était

pas le maître de l'invention, comme il le fût dans celui-ci. »

Le *Guarini*, comme on voit, s'exagère un peu, selon sa coutume, le mérite de cette difficulté vaincue : on en a fait autant depuis, et en italien, et dans toutes les langues, pour des ballets et pour des airs parodiés ; mais c'était alors une chose nouvelle, et depuis même que ce procédé est devenu commun, il a toujours été rare d'y réussir aussi bien.

Jusqu'ici nous n'avons vu dans l'auteur d'autre ambition que celle de se montrer poète sensible et voluptueux, en prenant soin de revêtir des couleurs les plus séduisantes, et les images amoureuses que la nature champêtre offre de toutes parts, et les désirs, et les jouissances, et les souffrances mêmes de l'amour ; mais il voulut aussi se montrer philosophe ; c'était même sa plus grande prétention ; et s'il paraissait mépriser autant que nous l'avons dit, le titre de poète, c'était plutôt comme philosophe, comme un homme livré aux études et aux méditations de la philosophie, qu'en qualité de courtisan et d'homme d'état. On aperçoit cette prétention, non seulement dans les rôles graves du grand-prêtre *Montano*, du vieux devin *Tirenio*, de *Carino* et de quelques autres, qui parsèment de sentences philosophiques le dialogue de toutes leurs scènes ; mais dans ceux mêmes des jeunes bergers et des jeunes bergères, qui mêlent

souvent, à leurs discours les plus tendres, des pensées et des expressions tirées des philosophes anciens. Pour que cela n'échappe point au lecteur, l'auteur a pris la peine de l'en avertir dans les notes qu'il a faites lui-même sur sa pièce.

La sensible Amarillis se pique de philosophie comme les autres, et même davantage. Sa position contrainte entre *Silvio*, à qui elle est promise et qu'elle n'aime pas, et Mirtil qu'elle aime sans pouvoir le lui dire, retenue non seulement par la pudeur, mais par une loi qui condamne à mort l'infraction à la foi promise, cette position qui est en elle une source de combats pénibles, en est une aussi de réflexions sur ces combats mêmes et sur leurs causes. On a vivement reproché au *Guarini* l'essor philosophique qu'il fait prendre à cette Nymphe, lorsqu'après avoir congédié Mirtil avec des expressions de pitié et de sensibilité concentrée, qui indiquent, sans le trop dire, tout ce que son cœur souffre, restée seule, elle ne se contraint plus; elle s'en prend à la loi et à la nature, de cette contradiction; elle envie enfin le sort des animaux sauvages, qui n'éprouvent point de pareils embarras dans leurs amours, et ne connaissent point de tels obstacles. Dans ce morceau, où il s'agit d'exprimer des oppositions dans les sentiments, l'auteur a donné une libre carrière à son goût pour les antithèses ou pour les oppositions dans le style; mais ce n'est point ce défaut

là qu'on lui a reproché. Ce murmure contre la loi qui, dans l'idée d'Amarillis, ne regarde que cette loi de mort dictée par l'oracle, fut mal interprété par les pouvoirs chargés de surveiller la pureté de la doctrine; ces vers du *Pastor fido* furent mis à l'*index*; mais les éditions se multiplièrent de plus en plus, et on ne les retrancha dans aucune. Ils n'ont cependant pas seulement provoqué l'animadversion des casuistes: ils ont aussi attiré l'attention des philosophes. « L'auteur, dit le sage Bayle dans son style libre et naïf (1), touche ici l'un des plus incompréhensibles mystères de la nature. Il introduit une fille qui, se sentant livrée à la discrétion de deux tyrans ennemis (l'amour et l'honneur), porte envie au bonheur des bêtes qui dans leurs amours n'ont point d'autre règle que l'amour même. Elle ne peut comprendre l'opposition qu'elle trouve entre la nature et la loi. L'une attache un plaisir extrême à certaines choses, et l'autre y attache la rigueur du châtiment. » Là-dessus, il traduit les vers du *Guarini* qui expriment cette opposition, et de peur de se jeter lui-même dans les embarras où il voit Amarillis, il dit pour conclusion : « Sans la révélation de Moïse, il n'est pas possible de rien comprendre là-dedans. » Renvoyons, si l'on veut, à la révélation de Moïse Amarillis, nymphe d'Arcadie et descendante du dieu Pan ; croyons cependant

(1) Article GUARINI (Baptiste), note E.

qu'il est encore d'autres moyens de résoudre ces difficultés; mais surtout ne nous y embarquons pas. Laissons-là le *Guarini* comme philosophe; continuons de l'envisager comme poète, et revenons à ses bergers, ou plutôt à ses bergères (1).

Il ne leur donne pas à toutes la même retenue dont Amarillis ne s'écarte jamais. Je ne parle pas seulement de *Corisca*, dont une coquetterie effrontée forme le caractère; mais, ce qui est une faute contre l'art autant que contre la décence, cette jeune Dorinde elle-même, qu'il destine à ramener à la fin l'insensible *Silvio* sous les lois de l'Amour, s'y prend fort mal d'abord pour toucher ce cœur sauvage, et l'attaque trop ouvertement pour le vaincre. Elle paraît, tenant et caressant Mélampe, le chien favori de *Silvio* (2): elle envie le sort de ce chien «que *Silvio* aime et flatte sans cesse, qui ne le quitte ni le jour ni la nuit, à qui (c'est-là (3) ce qui lui fait le plus de peine),

---

(1) Peut-être dois-je craindre qu'on ne trouve trop étendus les détails critiques dans lesquels je vais entrer ici, sur un ouvrage que l'on peut regarder comme peu important. Mais son importance littéraire est grande, puisqu'il a toujours été cité comme classique et comme l'un des chefs-d'œuvre de la langue italienne. On ne lui a reproché que des abus d'esprit; on le met, ou on le laisse souvent entre les mains de jeunes élèves des deux sexes; je ne crois pas sans intérêt de prouver que d'autres vices que ceux du style doivent engager à l'en écarter.

(2) Att. II, sc. 2.

(3) *Quel che più mi duole.*

il donne de si doux baisers, dont un seul, si elle pouvait l'obtenir, la rendrait si heureuse! etc.» *Silvio* vient, cherchant et appelant son cher Mélampe. Dorinde imagine de l'inquiéter, de lui cacher l'animal qu'il cherche, et de ne le lui rendre qu'à de bonnes conditions. Elle prodigue de l'esprit, que *Silvio* n'entend pas, ou dont il se soucie peu; elle lui fait des avances et des déclarations qu'il n'entend pas non plus, ou dont il ne se soucie pas davantage; il ne cherche et ne lui demande que son chien et une biche, que Mélampe suivait quand il l'a perdu de vue. «Elle peut, avoue-t-elle enfin, lui rendre à la fois son chien et sa biche, mais que lui donnera-t-il en échange? —*Silvio*. Deux belles pommes d'or, dont ma mère me fit présent l'autre jour. — *Dorinde*. Les pommes ne me manquent pas. Je pourrais t'en donner qui sont peut-être plus savoureuses et plus belles, si tu ne dédaignais pas mes présents (1).»

Le *Guarini* prétend, dans une note, qu'elle dit avec simplicité ce qui peut être pris dans un sens libre; mais il faudrait pour cela qu'elle fût plus simple qu'il ne l'a faite. Ce qu'il ajoute est vraiment singulier, et donne la mesure des con-

---

(1) *A me poma non mancano. Potrei*
A te darne di quelle che son forse
Più saporite e belle, se i miei doni
Tu non havessi a schivo.

venatrices dramátiques de ce temps-là. Ces sortes de plaisanteries, dit-il, sont très belles et très fréquentes (1) dans les comédies, toutes les fois que l'on exprime des choses obscènes par des mots qui peuvent avoir un sens honnête (2). Quelque chose qu'elle ait voulu dire, *Silvio* persiste à n'y pas entendre finesse. Il lui propose un chevreau, un agneau; mais le fait est qu'elle ne veut que lui seul et son amour. Son amour! très volontiers; il le lui donne; mais qu'est-ce donc que cet amour dont elle lui parle sans cesse? Pour le lui expliquer, elle se perd dans des définitions mythologiques qui impatientent à la fin *Silvio*. « Nymphe, dit-il, voilà trop de paroles; donne-moi mon chien, il en est temps. — Donne-moi d'abord, répond-elle, l'amour que tu m'as promis. » La dispute recommence. Enfin Dorinde veut un gage. — Et quel gage veux-tu? — Ah! je n'ose le dire. — Pourquoi? — Parce que j'ai honte. » Elle fait bien des façons, mais enfin elle parvient à faire deviner que c'est un baiser qu'elle demande. Un baiser! Je le veux bien; mais donne-moi d'abord mon chien et ma biche.

Après quelques façons encore, Dorinde ap-

---

(1) *Scherzo..... bellissimo e molto frequente.*

(2) Selon lui, ce que Dorinde dit ici est dans ce cas : *Potendo molto ben essere che ella volesse dir delle poma dell' arbore, e non di quelle del suo seno.*

pelle son chevrier, à qui elle a donné Mélampe en garde. Il vient. Dès que *Silvio* l'aperçoit, il n'écoute plus Dorinde; il baise Mélampe, le caresse, et ne parle plus qu'à lui. Il demande ensuite la biche qui lui a été promise. — La veut-il vivante ou morte? Autre sujet de questions un peu niaises et de réponses ambiguës; celles-ci deviennent ensuite trop claires. Cette biche, c'est elle-même: eh quoi! n'aime-t-il pas mieux une Nymphe qu'une bête sauvage? — Je ne t'aime ni ne veux t'aimer, répond l'inflexible chasseur; au contraire, je te hais, laide, vile, menteuse et importune que tu es! Et il disparaît comme un éclair avec son chien. Dorinde le suit en l'appelant, en se plaignant de sa rigueur, sans se fâcher de ses injures; tout lui est égal, pourvu qu'il revienne, pourvu qu'il ne lui refuse pas le soleil de ses beaux yeux. « Je te suivrai (1), compagne bien plus fidèle que ton fidèle Mélampe; et quand tu seras fatigué, je t'essuierai le front, et tu reposeras sur mon sein qui a perdu le repos pour toi. Je porterai les armes, je porterai la proie, et si tu ne trouves point de gibier dans la forêt, tu perceras Dorinde de tes flèches; tu pourras toujours exercer ton arc sur ma poitrine; selon que tu le voudras; je le porterai comme ton esclave,

(1) *Loc. cit.*

ou j'en recevrai les coups comme ta proie, et je serai le carquois et le but des traits. »

Silvio n'est plus là pour la traiter aussi durement que le mérite un tel langage; mais le lecteur serait tenté d'être aussi franc et aussi peu poli lui-même. Décence, convenance, bon sens, tout est ici violé de la manière la plus étrange, d'autant plus, encore une fois, que cette Dorinde est destinée à s'unir avec *Silvio* à la fin de la pièce, et que le poète a voulu, par des moyens il est vrai peu naturels, mais qui ne sont pas dépourvus d'intérêt, la rendre enfin maîtresse de ce cœur si fier qu'elle commence par attaquer avec tant d'obstination et de maladresse! On peut dire au reste qu'excepté lorsque *Silvio* blesse Dorinde cachée derrière un buisson, en la prenant pour un loup, et qu'il lui donne de tendres soins qui la ramènent à la vie, l'auteur n'a pas eu l'intention d'exciter pour elle un véritable intérêt. Lors même qu'à la fin on raconte sa guérison et le changement arrivé dans le cœur de *Silvio*, qui s'est trouvé heureux de s'unir avec elle, ce récit se termine par des gaîtés auxquelles il n'y a point d'intérêt qui résiste. Elles sont si fortes que je ne puis même essayer de les faire entendre. L'auteur y a mis largement en usage son principe sur les obscénités qu'il trouve *très bonnes et très belles* dans la comédie, pourvu que les paroles dont on se sert puissent être prises dans un au-

tre sens; encore lui eût-il été difficile de dire dans quel autre sens pourraient être prises les paroles de ce récit (1).

Un autre rôle dans lequel il a prodigué tout ce qu'on aime le moins à trouver dans une femme, c'est celui de *Corisca*. C'est le personnage odieux de la pièce, l'ouvrière de l'intrigue qui met Amarillis et Mirtil en danger de mort; c'est une coquette effrénée qui joint à des goûts légers une passion ardente; qui hait Mirtil parce qu'elle ne peut s'en faire aimer, et à qui tous moyens sont bons pour perdre sa rivale, dût-elle envelopper dans sa ruine celui qu'elle aime et qu'elle hait tout à la fois. Il est vrai que ce n'est point une bergère, une Nymphe de l'Arcadie, c'est une étrangère élevée dans une grande ville, qui en a rapporté tous les vices dans les hameaux. Mais si l'on supporte quelquefois au théâtre des rôles de femmes qui se livrent à des crimes atroces et

(1) Voy. Att. V, sc. 7, vers la fin, depuis ces mots :

Certo è sana Dorinda, ed hor si regge
Si ben sul fianco che di lui servirsi
Ad ogn' uso ella può, etc.

Il y a là douze ou quatorze vers remplis d'expressions qui sont à peine des équivoques, et c'est assez gratuitement que le *Guarini* dit, dans une note, que cette plaisanterie est très propre à la tragicomédie, parce que, en tant que plaisanterie, elle est comique, et en tant que modeste et dite à mots couverts (pas si couverts) elle garde le *decorum* de la gravité tragique.

à des passions sans frein, on n'y souffre pas de même la bassesse, l'effronterie et, pour ainsi dire, la saleté du vice exprimées sans retenue et mises en action. Peut-on entendre sans dégoût cette Corisque (1) se féliciter de s'être pourvue d'autres amants, puisqu'elle ne peut avoir celui qu'elle désire, se demander à elle-même ce qu'elle ferait sans cela pour apaiser sa rage amoureuse (ce sont ses termes), et conseiller à toutes les femmes d'apprendre par son exemple à tenir toujours en réserve une bonne provision d'amants (2)? Peut-on sans impatience entendre, dans ce long monologue, le mal qu'elle dit de toutes les femmes, et dont on peut, d'un seul trait, faire sentir l'excès et l'injustice, en disant qu'elle prétend que toutes lui ressemblent? Mais ce sont les femmes des villes qui pensent et agissent ainsi; ce sont les plus distinguées par leur esprit, par leur beauté, par leur rang (3); et c'est de l'une de ces grandes et belles dames qu'elle a retenu pour leçon qu'il faut faire des amants comme des habits, en avoir beaucoup, se servir d'un, et le

---

(1) Att. I, sc. 3.

(2) *A far conserva e cumulo d'amanti.*

(3) *Così fanno*
Ne le cittadi ancor le donne accorte
E'l fan più le più belle e le più grandi. (Ibid.)

changer souvent (1). Femmes de ville, femmes de cour même tant qu'on voudra, ce sont-là plutôt des maximes de femmes des rues.

Et c'est d'une telle femme, qui prend si peu de soin de cacher ce qu'elle est, c'est d'elle que la tendre et sage Amarillis a fait son amie! c'est à elle qu'elle confie les secrets et les intérêts de son cœur! c'est elle qu'elle prie de l'aider à rompre son mariage avec *Silvio!* Comment ne la reconnaît-elle pas au langage qu'elle lui tient, aux conseils qu'elle lui donne? Corisque veut l'engager à se déclarer à celui qu'elle aime (2). J'ai honte, lui dit Amarillis. —Tu as là, ma sœur, une grande maladie, répond Corisque. J'aimerais mieux avoir la fièvre, le diable ou la rage; mais, crois-moi, tu t'en déferas bientôt, chère sœur. Oui, il suffira que tu la surmontes et que tu y renonces une seule fois. » Comment, après ce peu de mots, Amarillis peut-elle être sa dupe, et comment l'écoute-t-elle encore?

La scène où cette Corisque est livrée aux insultes et aux brutalités d'un Satyre (3), est généralement reconnue pour une très mauvaise caricature. Ni les injures qu'ils se disent, ni la menace

---

(1) *Far de gli amanti quel che de le vesti;*
Molti haverne, un goderne e cangiar spesso. (Ibid.)

(2) Att. II, sc. 5.

(3) Ibid., sc. 6.

qu'il lui fait de la manger toute vive, sachant bien que d'autres menaces ne lui feraient pas peur, ni le tour qu'elle lui joue, en laissant tout d'un coup entre ses mains la longue et belle chevelure par où il croyait la tenir, et qui n'était qu'une perruque ; ni la lourde chute du Satyre pendant qu'elle s'enfuit, ni les plaisanteries qu'il fait sur cette dépouille qui lui est restée, ne sont assurément des traits de bon comique. Cependant, comme tout se tient dans ce singulier ouvrage, cette scène a un but qu'on aperçoit dans l'acte suivant.

Dans la jolie scène du jeu de *la Cieca*, l'auteur a voulu qu'Amarillis, ayant saisi Mirtil qui s'est mis exprès sur son passage, le prît quelque temps pour Corisque; qu'elle lui donnât en badinant de petits coups; qu'elle le serrât dans ses bras, et fût serrée entre les siens, qu'enfin ne l'ayant reconnu que lorsqu'elle aurait détaché son bandeau, elle eût sujet de se mettre en colère, pour qu'il eût occasion de l'apaiser. Mais comment aurait-elle pris Mirtil pour Corisque, si celle-ci avait encore eu ses longs cheveux? Elle est restée en cheveux courts comme ceux des bergers. Amarillis l'a vue ainsi depuis l'aventure du Satyre. Dans ce jeu, elle croit n'être entourée que de ses compagnes. En arrêtant Mirtil, elle porte la main à sa tête: «Tu es Corisque, lui dit-elle, toi qui es si grande et sans chevelure.» Le *Guarini* se félicite beaucoup dans ses notes de cette invention. « Il

est à remarquer, dit-il, que dans toute cette pièce il n'y a point d'épisode, quelque agréable ou quelque plaisant qu'il soit, qui ne soit si nécessairement lié avec le fil de la fable, qu'il serait impossible d'en retrancher un seul sans la gâter. » Il n'est pas sûr que cela soit vrai de toutes les parties de sa fable; mais il est évident que cela ne l'est pas de cette scène, du comique le plus trivial et le plus burlesque.

Avec quelle impudence encore cette même Corisque offre à Mirtil des plaisirs faciles, pour le détacher d'un amour dont il n'a recueilli que des peines (1)! Elle qui a tant d'expérience, ne sait-elle donc pas que c'est là le plus mauvais moment pour faire une offre pareille; qu'une femme qui insiste après un refus positif, qui, lorsqu'un homme sensible lui a dit: « Ce n'est point le plaisir d'amour que mon cœur désire, » lui répond: « Fais-en seulement une fois l'épreuve; tu retourneras ensuite à tes tourments, pour que tu puisses dire au moins comment est faite la jouissance; » ne sait-elle pas que cette femme se rend aussi importune que méprisable, et ferait haïr les noms mêmes de jouissance et d'amour?

Il n'y a en général, disons-le hardiment, sans craindre d'être démentis, il n'y a ni mesure ni convenance dans la plupart des scènes amoureuses

(1) Att. III, sc. 6.

dont le *Pastor fido* est rempli. Lorsque les sentiments sont vrais, souvent, et trop souvent, le style ne l'est pas. C'est le défaut le plus généralement répandu et le plus sensible, dans tout le cours de l'ouvrage. Écoutez l'amoureux Mirtil, quand il paraît pour la première fois (1). «Cruelle Amarillis, toi qui par ton nom même, hélas! enseignes amèrement à aimer; Amarillis plus blanche et plus belle qu'un lys, mais plus sourde que le sourd aspic, plus cruelle et plus fugitive, puisque je t'offense dès que je parle, je mourrai en me taisant, etc.» Écoutez-le à la fin de la longue scène qui suit le jeu de la *Cieca*, gâter par cette phrase amphigourique les sentiments vrais et naturels qu'il avait mieux exprimés auparavant. «Ah! départ douloureux! ah! fin de ma vie! je m'éloigne de toi et je ne meurs pas! et cependant j'éprouve les tourments de la mort; et je sens en partant une mort vivante qui donne la vie à ma douleur, pour faire que mon cœur meure immortellement (2).»

«Amarillis, dit-il ailleurs (3), est plus cruelle et plus avide que l'enfer, puisqu'une seule mort ne peut la rassasier. Ma vie est comme une mort perpétuelle; elle me commande de vivre, pour

---

(1) Att. I, sc. 2.

(2) Att. III, sc. 3, à la fin.

(3) *Ibid.*, sc. 6.

que ma vie soit chaque jour un assemblage de mille morts.» Enfin réduit au désespoir, lorsqu'il croit que sa maîtresse aime un autre que lui, ces jeux d'esprit sur la vie et sur la mort lui plaisent tant qu'il s'y abandonne plus que jamais. « Que tardes-tu, se dit-il à lui-même (1)? Celle qui te donne la vie te l'a ôtée et l'a donnée à un autre. Et tu vis, malheureux! et tu ne meurs pas!

Mori, morto Mirtillo.

(Heureusement pour notre langue, celui-là est intraduisible). Tu as fini ta vie, finis aussi tes tourments. Sors, malheureux amant, de cette mort pénible et pleine d'angoisses, qui te retient en vie pour augmenter tes maux, etc.»

On peut juger à quelle affectation de style et à quel luxe d'esprit l'auteur se livre dans les endroits purement agréables, dans les descriptions et les tableaux gracieux, puisqu'il en est si prodigue dans les scènes qu'il a voulu rendre touchantes, et où la situation des personnages lui commandait d'être simple, et de faire taire l'esprit pour parler le langage du cœur. Il serait trop minutieux de relever, dans le tissu général de son style, les exemples nombreux de ces défauts, qui lui ont été d'ailleurs assez souvent reprochés. C'est un défaut encore plus grave de blesser à ce point,

---

(1) *Ibid.*, sc. 8.

et dans des positions pareilles, la vérité, le sentiment. C'est donc encore un exemple de cette espèce que je choisirai : il sera le dernier, et l'on verra qu'il eût pu me dispenser de tous les autres.

Dorinde blessée par *Silvio* d'un coup de flèche qu'elle croit mortel (1), recevant de lui des secours et des témoignages de regret et de pitié, lui parle long-temps dans ce style qui ne peut pas être le sien, et n'est que celui du poète. *Silvio* se jette à genoux auprès d'elle. Il veut mourir avec elle et de sa main. Il lui présente un trait et se découvre la poitrine. Il l'avait fort blanche ; la pauvre mourante perd la tête à cette vue, et ne fait plus que déraisonner. « Moi, *Silvio*, frapper cette poitrine! Il ne fallait pas la découvrir à mes yeux, si tu désirais que je l'eusse frappée. O beau rocher, si souvent battu en vain par l'onde et par les vents de mes larmes et de mes soupirs! est-il vrai que tu respires et que tu sentes de la pitié? ou bien suis-je dans l'erreur? mais que tu sois, ou une poitrine délicate ou du marbre, je ne veux pas que la belle apparence d'un blanc albâtre me trompe, comme celle d'une bête sauvage a trompé aujourd'hui ton maître et le mien. Moi te blesser! que ce soit l'amour qui te blesse; je ne puis désirer de plus forte vengeance que de te voir pénétré d'amour. »

(1) Att. IV, sc. 9.

Elle continue à peu près sur ce ton, puis elle exige que *Silvio* se lève, ensuite qu'il vive. Comme il faut cependant que sa blessure soit vengée, elle veut que ce soit sur l'arc qui l'a faite; elle veut qu'il périsse, que la peine tombe sur cet homicide, et que lui seul soit tué. *Silvio*, qui ne fait pas autant de frais d'esprit que Dorinde, en met cependant beaucoup dans son langage, en exécutant contre son arc et ses flèches l'arrêt de mort qu'elle a porté. *Linco*, présent à cette scène, se rappelle enfin le premier, qu'il serait bon de panser la blessure de Dorinde; ils vont la conduire chez *Silvio*, qui se charge de cette cure. Elle se lève et marche avec peine, en s'appuyant sur tous les deux, mais plus doucement et plus tendrement sur *Silvio*. Ce tableau, qui redevient intéressant, en dépit de l'auteur et de toute la peine qu'il s'est donnée pour en détruire l'intérêt, il le refroidit et le gâte encore par les derniers vers que Dorinde et *Silvio* s'adressent en sortant; c'est un de ces jeux de mots à double sens, que l'on est dans l'heureuse impuissance de faire passer dans notre langue. *Silvio* interroge Dorinde :

Dimmi, Dorinda mia, come ti punge
Forte lo stral?

et Dorinde répond :

Mi punge sì, cor mio;
Ma ne le braccia tue
L'esser punta m'è caro, e'l morir dolce.

C'est une nouvelle application de la doctrine de l'auteur sur les choses et sur les mots, et il s'explique très clairement là-dessus dans une note (1); mais ici plus que jamais, si ce n'est au nom de la décence, on doit réclamér au nom du goût, au nom du plus simple bon sens. En effet, quoi de moins sensé que d'amener avec effort une situation qui peut être intéressante, d'en suspendre long-temps l'intérêt par tous les jeux d'esprit que l'on peut imaginer, et lorsque cet intérêt, puissant par lui-même, est prêt enfin à l'emporter, de le détruire sans retour par une si froide plaisanterie?

Je m'exprime librement, avec une franchise qui ne peut être suspecte, et dont mon admiration pour les bons poètes italiens m'a donné le droit. Je pourrais multiplier les exemples; je pourrais citer des scènes entières défigurées par ces défauts choquants; mais ce n'est point aux Français, à qui ils ne peuvent nuire, c'est aux Italiens eux-mêmes que je voudrais les présenter, pour me confirmer, par leur désapprobation formelle, dans l'opinion que j'ai toujours eue qu'en Italie les hommes de goût n'aiment pas plus que

---

(1) *Quì senza fallo ha ben voluto lascivamente scherzare il poeta nostro colla semplicità di questa fanciulla, che puramente dice quelle parole che non sono già oscene.*

nous toutes ces folies. Peut-être seulement, en les reconnaissant dans quelques-uns de leurs poètes, les attribuent-ils trop exclusivement au *Marini* et aux autres *seicentisti*. Non, non : dans le *Guarini*, dans la *Jérusalem* et dans un grand nombre de sonnets du Tasse, dans le *Tansillo*, dans tant d'autres poètes célèbres du seizième siècle : que dis-je? dans Pétrarque lui-même, cette grande lumière du quatorzième, ce créateur de la poésie lyrique italienne, le germe très développé de cette maladie de l'esprit et du style existait déjà. Il n'y avait plus qu'un pas à faire pour que le mal fût à son comble, et que la contagion devînt générale. Les *sixcentistes* ou poètes du dix-septième siècle firent ce dernier pas; mais ne perdons aucune occasion de l'observer et de le redire, d'illustres devanciers leur avaient malheureusement frayé la route, et ne s'y étaient déjà que trop égarés avant eux.

Le Tasse, comme il est juste de le répéter aussi, fut dans son *Aminta* plus sobre que dans ses autres poésies de ces ornements superflus; c'est un grand avantage que sa pastorale a sur le *Pastor fido*, et ce n'est pas le seul. Elle a de l'unité, de l'accord, un caractère décidé; c'est un véritable *drame pastoral*; c'est un genre. L'autre est incohérent, composé de parties hétérogènes et disparates; l'auteur, en les y ajustant, a été forcé de créer le nom complexe de *tragi-comédie-pasto-*

rale; c'est un monstre. On respire en quelque sorte dans l'*Aminta* un parfum d'antiquité qui enchante; quoique le *Guarini* connût les anciens, on sent trop dans son *Pastor fido* l'odeur du vernis moderne. L'*Aminta* plaît et intéresse par une suite de sentiments doux, d'images champêtres et d'expressions heureuses, qui ne sont au-dessus du langage ordinaire que selon les conventions communes à tous les arts; lesquels n'imitent jamais assez la nature pour lui ressembler entièrement, et tirent de leurs dissemblances mêmes une partie du plaisir que leurs illusions procurent. Le *Pastor fido* plaît aussi, mais indépendamment de toute illusion et de toute ressemblance : images, sentiments, expressions, trop souvent tout y est idéal et fantastique. Le poète s'est fait une nature à part, où on le suit souvent avec plaisir, mais où quelquefois aussi on se lasse de le suivre. Une des causes de cette lassitude est encore l'excessive longueur de la pièce; elle contient plus de trois fois autant de vers que l'*Aminta* (1). A l'une des représentations qu'elle eut à Mantoue, on y voulut ajouter l'agrément des intermèdes. Il fallut bien alors en

(1) Au simple coup-d'œil, et sans compter les vers, il y en a un peu plus de deux mille dans l'*Aminta*, et dans le *Pastor fido* plus de sept mille.

retrancher quelques vers; mais sait-on combien? seize cents (1).

Ce n'est donc pas tout-à-fait sans justice que le sévère *Gravina*, qui désapprouve généralement l'invention du drame pastoral, dit que du moins le Tasse a traité avec plus de naturel et de simplicité ce genre qu'avaient dédaigné les anciens, et qu'on pourrait tolérer cette invention nouvelle, si le *Guarini* s'était tenu dans les mêmes bornes; mais qu'il avait transporté les cours dans les cabanes, en donnant à ses personnages les passions et les mœurs des anti-chambres, en mettant dans la bouche de ses bergers des principes propres à gouverner le monde politique, et en prêtant à des Nymphes amoureuses des pensées si recherchées, qu'elles paraissent sorties des écoles des déclamateurs et des épigrammatistes de nos jours (2).

C'est moins injustement encore que le sage Tiraboschi, après avoir déclaré que le *Pastor fido* est regardé, d'un commun accord, comme l'une des pastorales les plus ingénieuses et les plus passionnées, ajoute que les défauts qu'on lui peut reprocher ne sont que l'excès même de ces deux bonnes qualités. « Elle est trop ingé-

(1) *Giornale de' Letterati d'Italia*, Supplément, t. II, p. 195.

(2) C'était vers 1730 que le *Gravina* écrivait ainsi, *Ragione poetica*, l. II, N°. XXII.

nieuse, dit-il; car, quoique les bergers qui y sont introduits soient des demi-dieux, et qu'ils puissent par conséquent se servir d'un style plus fleuri qu'il ne conviendrait à de simples bergers, il est cependant certain que ce style est quelquefois trop limé, qu'il s'y trouve des pensées trop recherchées, trop subtiles, et que l'on commence à y voir un peu de ce faux goût pour les pointes, qui infecta ensuite à un tel degré les écrivains du dix-septième siècle. Elle est trop passionnée; car, quoique plusieurs des actions théâtrales de ce siècle soient beaucoup plus obscènes, que même on ne puisse pas dire que le *Pastor fido* le soit; cependant la douceur avec laquelle il insinue des sentiments amoureux, dans l'ame de ceux qui le lisent ou qui l'écoutent, est si séduisante, que pour peu qu'ils y soient enclins par l'âge ou le tempérament, ils en peuvent facilement recevoir un assez grave dommage (1). »

Au reste, ces défauts-là sont peut-être inhérents au genre même; en effet, sans vouloir, comme le *Guarini*, s'y élever d'une part jusqu'à la tragédie, et descendre de l'autre jusqu'à la comédie et à la farce, quelles passions donnerez-vous à de simples bergers, autres que celles de l'amour? Si vous y peignez cette passion avec

(1) *Può di leggieri riceverne non leggier danno.* (*Stor. della Letter. ital.*, t. VII, part. III, p. 157.)

tous ses charmes et avec le naturel qui convient à des bergers, comment éviterez-vous d'exciter des émotions dangereuses? Si vous vous écartez du naturel, comment ne tomberez-vous pas dans l'affectation et la subtilité? Comment enfin, dans tous les cas, préviendrez-vous la monotonie, et par conséquent l'ennui? Il résulterait de-là une conséquence singulière, c'est que non seulement le Tasse avait atteint la perfection du genre qu'il avait créé, mais que, malgré tout ce qu'il y a de charmant et de séduisant dans le *Pastor fido*, il serait presque à désirer que ce genre n'en fût point devenu un; que l'*Aminta* en fût à la fois le chef-d'œuvre et l'unique exemple; qu'il restât comme une heureuse singularité de l'art; qu'on se fût, en un mot, toujours abstenu de l'imiter, dans la crainte, ou de ne pouvoir réussir à être aussi ingénieusement naturel et simple, ou de ne pouvoir éviter les excès dans lesquels, malgré son talent, on peut même dire son génie, est tombé le *Guarini*, et qui furent surpassés dans le siècle suivant par des poètes qui, avec plus de mauvais goût que lui, puisque ce mauvais goût était devenu presque universel, n'avaient ni son talent ni son génie.

Ceux qui parurent encore avant la fin du siècle étaient trop près du précipice pour n'y pas tomber, entraînés par le genre même et autorisés en quelque sorte par le brillant succès du

Guarini. Dans leurs pastorales, qui n'en ont plus que le nom, le style est devenu tout-à-fait lyrique, et les ressorts les moins naturels sont employés pour conduire une intrigue où tout est violent et forcé. C'est, dans *la Mirtilla* d'Isabelle *Andreini* (1), une vengeance que l'Amour exerce contre un berger et une Nymphe qui l'ont irrité par leur orgueil; il rend Tirsis éperduement amoureux d'Ardelie, et Ardelie aussi éperduement amoureuse d'elle-même. On la voit se mirer dans l'eau d'une fontaine comme Narcisse; elle se dit les mêmes douceurs; c'est Narcisse, au sexe près, si l'être qui n'est amoureux que de lui-même a un sexe. C'est, dans *la Cinthia* de *Carlo Noci* (2), cette *Cinthia* que l'on croit morte, qui revient déguisée en berger, retrouve Silvain son amant occupé d'un autre amour, s'introduit sous le nom de Tirsis dans sa confidence et dans son amitié, lui devient en-

---

(1) Vérone, 1588, in-8°., Bergame, 1594, *id.* Nous parlerons ailleurs de cette comédienne célèbre, également distinguée par sa beauté, par ses talents et par ses mœurs.

(2) Naples, 1594, in-4°.; Venise, 1596 et 1599, in-12. L'auteur de l'*Histoire critique des Théâtres* dit (t. III, p. 288) que cette pièce est en cinq actes sans subdivision de scènes; j'ignore si elle est ainsi dans l'édition de Naples, que je ne connais pas; mais j'ai celle de Vénise, 1599, et la subdivision des scènes y est marquée dans tous les actes.

suite suspecte, au point que Silvain, la croyant un ami perfide, donne ordre à un pâtre de la jeter, les mains liées, dans la rivière. Après une suite d'incidents plus bizarres les uns que les autres, l'innocence de Tirsis est reconnue; il est reconnu lui-même pour *Cinthia;* Silvain revient à elle, et ils sont unis.

On trouverait des inventions et des combinaisons pareilles dans l'*Amaranta* de *Simonetti* (1), dans *la Flori* de Madelaine *Campiglia* (2), dans *la Galicia* et dans le *Pastor vedovo* de *Rondinelli* (3), dans *la Tirrena* de *Cresci* (4), le *Mauriziano* de *Miari* (5), *il Satiro* d'*Avanzi* (6), *i Sospetti* de *Pietro Lupi* (7), *la Fida Ninfa* de *Francesco Contarini* (8); et l'on trouverait de plus, dans *la Graziana* d'un académicien qui ne nous est connu que sous le nom de l'*Infiammato* (9), un chevrier allemand qui parle en italien germa-

(1) Padoue, 1588, in-8°.

(2) Vicence, 1588, in-8°.

(3) *La Galicia* parut à Vérone dès 1583; le *Pastor vedovo* à Vicence, en 1599, in-8°.

(4) Venise, 1584, in-4°.

(5) Reggio, 1584, in-8°.

(6) Venise, 1587, in-12.

(7) Florence, 1589, in-8°.

(8) Padoue, 1598, in-8°.; Vicence, 1599, in-12.

(9) Venise, 1590, in-8°.

nisé, un bouffon vénitien et un autre bouffon bolonais.

Il y a plus de raison, de décence, et un style beaucoup meilleur dans *la Diana Pietosa* (1) de *Raffaello Borghini*, auteur distingué d'un ouvrage sur les arts, mais auquel nous avons reproché d'avoir altéré l'un des premiers le bon genre de la comédie (2); dans *le Pompe funebri* (3) du savant César *Cremonini*, philosophe dont on a blâmé, et peut-être calomnié le caractère et les principes (4); enfin, même dans l'*Acis* (5), fable maritime du même genre que l'*Alceo*, dont l'auteur peu connu (6) se proposa surtout de louer la république de Venise. On range aussi dans cette classe choisie l'*Amoroso sdegno* de *Francesco Bracciolini* (7); mais malgré des jugements

(1) Florence, 1585, 1586 et 1587, in-8°.

(2) Voyez ci-dessus, p. 308 et 309.

(3) Ou *Aminta e Clori, favola silvestre*, Ferrare, 1591, in-4°., 1599, in-12.

(4) Il fut professeur de philosophie à Ferrare et à Padoue. Nous le ferons mieux connaître en parlant de l'état des études dans les universités. Voyez *Apostolo Zeno, al Fontanini.*

(5) Venise, *Ciotti*, 1600, in-4°.

(6) *Scipione de' signori di Manzano.* Le titre de sa pièce porte expressément : *Sotto il velo della quale si loda la serenissima republica di Venetia.*

(7) Venise, 1597; Milan, même année, in-12, 2e. édition, revue et corrigée par l'auteur; Venise, 1598, aussi in-12. Nous

trop favorables, adoptés et répétés, à ce qu'il paraît, sans examen (1), on doit plutôt compter l'auteur parmi les bons poètes, que sa pièce parmi les bonnes pastorales; elle fut une des productions de sa jeunesse et ne fut imprimée que six ou sept ans après. Le libraire la dédia à l'auteur du *Pastor fido*; c'était renvoyer à leur source une partie des beautés et des défauts de l'ouvrage.

Bracciolini avait pourtant encore suivi un autre modèle, et c'est ce que personne n'a remarqué; il avait emprunté de l'*Amarilli* (2) la malheureuse idée d'un berger et d'une nymphe qui se sont aimés dès leur premier âge, qui ont été séparés, ont changé de nom et de lieu, se retrouvent et se voient tous les jours sans se reconnaître. La plupart des ressorts dramatiques et des situations de cette singulière pastorale ne sont ni moins forcés ni plus naturels.

En Arcadie où l'action se passe, il y avait alors des lions, des tigres et d'autres bêtes féroces. Il

---

retrouverons *Bracciolini* dans le siècle suivant, au premier rang des poètes épiques. Il n'avait que vingt-quatre ans lorsqu'il fit sa pastorale, en 1590.

(1) Voyez Tiraboschi, *Stor. della Letter. ital.*, t. VIII, p. 328; *Napoli Signorelli*, *Stor. crit. de' Teatri*, t. III, p. 388, etc. Tous placent l'*Amoroso sdegno* immédiatement après les pastorales les plus célèbres.

(2) Voyez ci-dessus, p. 368.

y en avait tant et de si terribles, que les habitants résolurent de les réunir tous dans une seule enceinte et de les y renfermer. Ce qui nous paraîtrait fort difficile ne l'était point du tout dans ce temps-là. Deux bergers arrivèrent de la Grèce; ils jouaient parfaitement de la lyre et possédaient deux instruments qui ont eu une grande réputation dans le monde; l'un avait hérité de la lyre d'Orphée, et l'autre de celle d'Amphion. Le premier se chargea d'attirer à lui les bêtes sauvages, le second d'élever, tout alentour, de hautes murailles. Il ne leur fallut à chacun que quelques airs, et l'enceinte fut élevée et remplie comme le voulaient les habitants (1). L'amoureux *Selvaggio* réduit au désespoir s'élance dans cette fosse aux lions, certain d'y trouver la mort qu'il désire (2), mais son ami s'y précipite après lui, combat, disperse les lions, le rend malgré lui à la vie, et bientôt après au bonheur.

De son côté cet ami aime Cloris, et Cloris qui n'aime que la chasse, ne veut ni de lui ni d'aucun autre amant. On devinerait difficilement comment il parvient à la fléchir. Outre les lions et les tigres, il y avait alors en Arcadie des centaures. Un centaure enlève Cloris (3), et l'emporte

---

(1) Att. V, sc. 2.

(2) Att. III, sc. 3.

(3) Att. IV, sc. 1.

sur une montagne; le berger l'y poursuit, lui arrache sa proie, le combat corps à corps, est serré dans ses bras, le presse dans les siens, se précipite avec lui du haut de la montagne, tombe dessus, le centaure dessous; le monstre se fracasse les os sur les rochers; le berger, quoique un peu étourdi d'une si effroyable chute, revient trouver la Nymphe, et Cloris, aussi étonnée que reconnaissante, après avoir encore essayé quelque temps de se défendre, ne peut plus lui refuser sa main.

Il y a loin, d'une accumulation pareille d'effets et de moyens contre nature, à la simplicité vraiment pastorale de l'*Aminta*. Voilà pourtant où l'on en était venu, moins de dix ans après qu'il eut paru sur l'horizon littéraire; et si l'on y fait attention, cette progression rapide était inévitable. La tragédie est retenue dans de certaines bornes, soit par l'histoire, soit par le besoin de s'approcher toujours d'une sorte de vraisemblance historique; la comédie l'est par les caractères et par la nécessité de donner, aux incidents de la vie domestique qui y sont représentés, une vérité dont nous pouvons tous être juges, puisque le modèle est sous nos yeux. Dans le drame pastoral, tel que le Tasse l'avait conçu, tout est idéal et fantastique; c'est une nature à part, dont l'imagination est toujours portée à étendre les limites; le goût seul peut les fixer, et elles ne peuvent être

ni respectées ni même connues, chez un peuple dont l'imagination est excessivement riche et dont le goût n'est pas formé. Cependant, ce genre n'eût-il produit que l'*Aminta* qui en est la perfection, et le *Pastor fido* qui ouvrit la porte à tous les abus, mais où brillent aussi des beautés exquises, ce serait toujours une richesse dramatique de plus, et qui appartient en propre à l'Italie.

CHAPITRE XXVI.

Du Drame en musique, ou du Mélodrame en Italie au seizième siècle; sa naissance, ses premiers progrès.

Une invention qui n'appartient pas moins à l'Italie que le drame pastoral, qui remonte au même siècle et qui forme une grande époque pour le plus aimable des arts, c'est le drame en musique ou le mélodrame. Quoique ce sujet appartienne spécialement à l'histoire de la musique, je ne puis cependant me dispenser d'en marquer ici la naissance et d'en signaler les premiers progrès.

Les auteurs italiens qui ont écrit *ex professo* sur ce genre de spectacles ont cru devoir le défendre du reproche d'invraisemblance, que lui font des gens pour qui la musique est une langue étrangère. Ils en ont analysé l'essence et montré ce qu'il a de commun avec tous les arts de l'imagination et ce qu'il a de particulier; quelle est l'espèce d'imitation qu'il se propose et comment il fait cette imitation (1). Je n'entrerai point dans

(1) Voyez *dell' Opera in musica, trattato del cavaliere Antonio Pianelli dell' ordine Gerosolimitano*, Napoli, 1772, in-8°.;

ces explications ; je regarde comme convenu que la musique est un langage, qu'un drame en musique n'est pas plus invraisemblable qu'un drame en vers ; et je crois inutile de faire l'apologie de ce spectacle, que Voltaire a suffisamment loué quand il l'a si élégamment et si exactement défini.

Il faut aller à ce palais magique,
Où les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les cœurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.

L'union du chant avec la poésie est aussi ancienne que l'un et que l'autre. Les peuples barbares et même les peuplades sauvages ont des chansons ; toutes les nations policées ont eu des chants réguliers, une musique propre à exprimer les affections de l'ame, et des représentations théâtrales où le charme de la musique se joignait à celui des vers. On ne met plus en question si la tragédie grecque était chantée et accompagnée d'instruments. C'est avec tous ces ornements, qui en étaient des parties constitutives, qu'elle fut transportée chez les Latins. Elle y déchut, ainsi que tous les autres arts, et disparut enfin avec

---

le Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine sino al presente, di Stefano Arteaga, edit. 2a., Venezia, 1785, 3 vol. in-8°., etc.

eux sous le fer des barbares. Pour que la musique théâtrale pût renaître, il fallut revenir ensuite à ses premiers éléments, et recommencer par des chansons.

L'Italie en avait conservé sans doute sous la domination des Goths et des Lombards ; mais il ne reste aucune trace de ces chansons latino-gothiques et lombardes. Au 12e. siècle, on vit naître la langue et la poésie vulgaires ; on vit les Troubadours, avec leurs ménestrels et leurs jongleurs, descendre en Italie, se répandre dans toutes les cours (1), et y semer le goût de la musique et des vers, accompagnés de danses gaies et du son de plusieurs instruments.

Ce goût devint une passion dans le 13e. siècle. Les premières pièces de vers chantées furent des ballades ou chansons à danser (2), des séré-

---

(1) Voyez ci-dessus, t. I, le chap. des *Troubadours provençaux*, p. 241 et suiv.

(2) Les premières ballades (*ballate*) furent spécialement destinées à accompagner la danse, cela est certain ; mais ensuite la ballade devint une forme de poésie qui n'eut pas toujours cette destination. Il y en eut de morales et de tristes, qui n'avaient de commun avec les premières que cette forme de vers et de strophes, mais qui certainement ne se dansaient pas. Celle du Dante sur la mort,

Morte villana e di pietà nemica, etc.

citée comme une des plus belles de son temps, en est un exemple. *Arteaga* (*Rivoluz. del teat. music.*, t. I, p. 190) trouve une

nades, des chants de mai (*maggiolate*), des madrigaux, des villanelles, etc. La musique en était faite par des compositeurs alors célèbres, et l'on a vu dans le Purgatoire du Dante (1), les éloges qu'il donne et le rôle intéressant qu'il fait jouer au musicien *Casella*, son ami et son maître.

Tous ces chants, dérivés, pour la plupart, des chants de l'église, étaient sans doute fort simples, et l'art resta dans cet état de simplicité primitive pendant le quatorzième et une partie du quinzième siècle. Vers la fin du quinzième, lorsque les Grecs eurent apporté en Italie leurs sciences et leurs livres, les ouvrages théoriques de Ptolémée, d'Aristoxène, d'Aristide Quintilien, etc., furent connus, étudiés, interprétés; les efforts que l'on fit pour connaître la musique des anciens conduisirent à vouloir former pour la moderne des règles et des théories. Il s'établit des académies de musique à Naples, à Bologne, à Milan, à Vérone et ailleurs. Quelques membres de ces académies étaient italiens, mais beaucoup d'autres étaient étrangers; bien avant encore dans le seizième siècle, les Italiens étaient loin d'avoir, en musique, la supériorité qu'ils ont

---

grande inconvenance à choisir pour sujet d'une chanson à danser la douleur d'un amant qui a perdu sa maîtresse; il aurait dû voir que le titre *ballata* n'indique ici que la forme poétique, et point du tout la destination du poëme.

(1) Ci-dessus t. II, p. 132.

acquise depuis sur les autres peuples de l'Europe. La France, et surtout les Pays-Bas avaient des écoles célèbres (1); les princes italiens appelaient à leurs cours des musiciens et des chanteurs de ces deux nations (2); ils en appelaient aussi d'Espagnols (3), et ces savants artistes étrangers aidèrent puissamment les maîtres italiens à faire

(1) Louis *Guicciardini*, neveu du célèbre historien, dans sa description des Pays-Bas, imprimée à Anvers en 1567, dit, en parlant des Flamands : « Ce sont les véritables maîtres de la musique, ceux qui l'ont restaurée et perfectionnée; elle leur est tellement propre et naturelle, qu'hommes et femmes chantent naturellement en mesure, avec beaucoup de grâce et de douceur. Ayant ensuite joint l'art à la nature, ils sont parvenus à cette habileté et à ce parfait accord des voix et de tous les instruments, qui les font appeler aujourd'hui dans toutes les cours des princes chrétiens, etc. »

(2) Jean Tinctor, Josquin Després, Obrecht, Adrien Willaert et plusieurs autres, dès le commencement du seizième siècle; Orlande Lassus, Créquillon, Ockegem, etc., qui fleurirent vers la fin, séjournèrent long-temps en Italie. Muratori nous apprend (*Annal. Est.*) que Lionel, duc de Ferrare depuis 1441, fit venir de France des chanteurs, et *Morigia* (*Antich. di Milano*, p. 161), parlant du duc Galéaz Sforce, qui fut assassiné en 1476, dit que ce prince entretenait à sa cour trente musiciens choisis, tous *ultramontains*, qu'il payait libéralement.

(3) *Arteaga* (*ub. supr.*), après avoir accordé aux Flamands et aux Français ce qui leur appartient dans ces premiers progrès de l'art, réclame pour les Espagnols Bartolomeo Ramos Pereira, Fr. Pedro d'Uregna, Francisco Salinas, Tomaso de la Vittoria, Cristof. Moralès, etc., appelés aussi à Rome, à Bologne, et dans d'autres villes d'Italie.

avancer l'art, peut-être même à le corrompre dès sa naissance, par les recherches et les entrelacements laborieux du contre-point.

La renaissance de la poésie dramatique en Italie et la perfection où les arts du dessin parvinrent alors hâtèrent, comme de concert, l'essor que prit la musique (1). Les princes qui semblaient regarder le degré de leur magnificence comme la mesure de leur pouvoir, et qui se ruinaient en fêtes pour paraître riches, se servirent, pour embellir leurs spectacles, de la réunion des trois arts. La musique accompagna d'abord les chœurs dans la tragédie et ensuite dans la pastorale (2), où elle se fit même quelquefois en-

---

(1) Voyez *Arteaga*, *ub. supr.*, t. I, p. 207 et suiv.

(2) Il n'est pas douteux que les chœurs de l'*Aminta* ne fussent chantés quand cette pastorale fut jouée à Ferrare en 1573, comme le furent aussi ceux du *Pastor fido* et de toutes les autres pastorales. On n'est pas aussi sûr que ce fût pour cette représentation que le Tasse fit quatre intermèdes qui ne sont point imprimés avec l'*Aminta*, mais qui le sont dans le second volume des Œuvres posthumes du Tasse, publiées par Marc-Antoine *Foppa*. Au premier intermède, c'est Protée avec un chœur de dieux marins; au second, un éloge poétique de l'Amour; au troisième, une danse de dieux et de déesses; au quatrième, le dieu Pan, qui congédie agréablement les spectateurs. *Fontanini* (*Aminta difeso*, cap. 7) pense que l'on fit usage de ces intermèdes dans une magnifique représentation de l'*Aminta* qui fut donnée à Florence, par ordre du grand-duc Ferdinand, avec les perspectives et les machines de *Buontalenti*. Voyez ce que *Baldinucci* raconte, au sujet de cette

tendre dans le cours des scènes (1); elle accompagna dans la comédie les prologues et les intermèdes; ces intermèdes n'étaient que des *madrigali* chantés à une ou plusieurs voix, qui tantôt faisaient allusion au sujet de la pièce, et tantôt y étaient étrangers. Bientôt ils devinrent des actions musicales tout entières qui furent représentées dans des réjouissances publiques.

Florence était toujours le centre d'où partait l'impulsion donnée à tous les arts. Une société de savants et d'artistes y imprima ce mouvement, et l'ame de cette société fut un noble florentin, dont on n'a peut-être pas assez célébré le nom. Jean *Bardi*, comte de *Vernio*, joignait à la culture des sciences exactes celle des belles-lettres, de la langue grecque, de la poésie et de la musique (2); il était de l'une des académies particulières qui florissaient alors (3), et tellement

représentation, *Notizie de' professori del disegno*, part. II, p. 104; mais ce ne fut sans doute pour aucune de ces représentations que le jésuite *Marotta* mit ces intermèdes en musique, comme le dit *Arteaga*, *ub. supr.*, p. 211. *Erasmo Marotta*, sicilien, composa cette musique en Sicile même, où la pièce fut imprimée avec la musique. Voyez *Mongitore*, *Bibliot. sicul.*, t. I, p. 185.

(1) Comme dans le *Sacrifizio* d'*Agostino Beccari*, où le grand-prêtre chantait en s'accompagnant de la lyre, et dans plusieurs autres.

(2) Mazzuchelli, *Scritt. d'Ital.*, t. II, part. II, p. 335.

(3) De celle des *Alterati*.

lié avec la plupart des membres de l'académie florentine, dont il n'était pas, qu'il en fut nommé consul, honneur qu'il refusa par respect pour les lois de l'académie (1). Il fut de celle de *la Crusca*, et chez lui se rassemblait, non une académie régulière, mais une société libre d'amis des lettres, des arts, et surtout de la musique.

On y distinguait deux autres nobles florentins, *Vincenzo Galilei*, père du grand Galilée, savant mathématicien lui-même, et non moins savant musicien, de qui l'on a des dialogues ingénieux sur la musique ancienne et moderne (2), et *Girolamo Mei*, homme d'un grand savoir dans les langues, la philosophie et les arts des anciens, qui avait particulièrement étudié leur musique, sur laquelle il avait écrit (3).

---

(1) *Salvino Salvini*, *Fasti consolari dell' ac. Fior.*, p. 274.

(2) *Dialogo della musica antica e moderna*, Firenze, 1581, in-fol. Il y met dans la bouche du comte *Bardi* lui-même des attaques fort vives contre les partisans de la musique des *madrigali*, et des recherches du contrepoint. *Galilei* ne se bornait pas à écrire sur la musique, il en composait lui-même. Ce fut lui qui adapta le premier à la poésie des chants expressifs à une seule voix. Il modula d'abord ainsi les premiers vers de ce sublime et terrible morceau d'Ugolin dans l'*Enfer* du Dante : *La bocca sollevò dal fiero pasto*; ensuite une partie des *Lamentations de Jérémie*; et ces morceaux, chantés dans des réunions d'amateurs, y furent généralement applaudis. (*Gio. Bat. Doni*, *Trattato della musica scenica*, c. 9.)

(3) Voyez *Negri*, *Fiorent. scrit.*, p. 303.

Bardi avait une imagination riche et poétique, très-propre à l'invention de ces Représentations mythologiques, où la cour de Toscane se piquait de surpasser en éclat et en magnificence toutes les autres cours. Les noces des deux premiers grands-ducs avaient été célébrées à Florence par des spectacles vraiment extraordinaires. Il ne peut être sans intérêt de jeter un coup-d'œil rapide sur ces premiers miracles des arts (1).

Au mariage de Cosme Ier. avec Eléonore de Tolède (2), dans la première soirée des fêtes, on vit, au milieu de l'appareil le plus pompeux,

---

(1) Ce n'étaient pas tout-à-fait les premiers. On avait fait, dès le quinzième siècle, des essais de ces magnificences. Sans compter les spectacles donnés à Rome, à Ferrare et à Florence même, dont on a parlé précédemment, on cite, entre autres fêtes à peu près de ce genre, celle qui fut donnée en 1488 par un noble de Tortone, nommé *Bergonzo Botta*, au jeune duc Galéaz Sforce et à Isabelle d'Aragon sa nouvelle épouse. Les dieux, les déesses et les héros de la fable y parurent tour à tour, et offrirent, en chantant, leurs hommages aux deux souverains de Milan. *Tristano Calchi* fait le récit de cette fête dans l'Appendix du vingt-deuxième livre de son Histoire. Le P. Ménestrier a rapporté ce long passage dans son traité des *Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, 1681, in-12, p. 160 et suiv. L'auteur des *Rivoluzioni del Teat. music.* (t. I, p. 214, etc.), a aussi tiré de ce texte la description des mêmes fêtes; mais aucune n'avait encore offert la même grandeur, ni le même emploi de la réunion de tous les arts, que celles des mariages des trois grands-ducs.

(2) En 1539.

Apollon entouré des neuf Muses, ornées de tous leurs attributs; on entendit Apollon chanter des stances poétiques en l'honneur des deux époux, et les Muses répondre à ce chant d'hyménée par une *canzone* à neuf parties (1). On vit paraître successivement les villes de Toscane personnifiées, Florence, Pise, Arezzo, Volterre, Cortone, *Pistoja*, chacune entourée de Nymphes et de Dieux des rivières qui arrosent leurs murs et leur territoire, et chacune chantant avec ses Nymphes et ses Dieux, une strophe lyrique à la louange des époux.

La représentation d'une comédie en cinq actes, précédée d'un prologue, et entrecoupée de cinq intermèdes, remplit la seconde soirée. La comédie est en prose (2); les intermèdes qui sont en chant et en vers, n'y ont aucun rapport, mais ils se lient entr'eux par un plan singulier et assez ingénieux. L'Aurore sur son char ouvrait la scène, et réveillait par ses chants, les Bergers, les Nymphes, les oiseaux et toute la nature. (3) Le

(1) *Apparato e feste nelle nozze dello illustrissimo sig. duca di Firenze*, etc., Fiorenza, *Bened. Giunta*, 1539, in-8°., p. 40.

(2) Elle est intitulée *il Commodo;* l'auteur était *Antonio Landi*, florentin, qui n'est connu par aucun autre ouvrage.

(3) « Ce chant, disent les relations de la fête (*Apparato e feste*, etc., p. 65), accompagné d'un clavecin [*gravecembalo*, d'où l'on a fait ensuite *clavicembalo*, et en français *clavecin* (*a*)],

(*a*) Instrument qui ne faisait alors que de naître, et très différent de ce qu'il est aujourd'hui.

Soleil se levait ensuite, et s'avançant lentement dans les cieux, faisait connaître, acte par acte, l'heure du jour artificiel occupé par la durée du spectacle. Chacun des intermèdes était assorti à l'une de ces heures. A la fin de la comédie, la Nuit venait ramener le Sommeil que l'Aurore avait banni. Elle chantait, accompagnée de quatre trombones (1), plus doux apparemment que les instruments lugubres dont on nous assourdit à l'Opéra français, si doux même, que pour ne pas laisser les spectateurs endormis (2), on fit arriver sur la scène une troupe de Bacchantes et de Satyres, chantant, riant et dansant en désordre, au son d'instruments bruyants et joyeux (3).

---

d'un orgue, d'une flûte, d'une harpe, du chant des oiseaux et d'une grande viole (*violone*), était si suave, qu'il remplissait les oreilles et les ames d'une incroyable douceur. »

(1) *Tromboni*, augmentatif de *tromba ;* c'étaient des trompes recourbées, ou espèces de cors.

(2) *Apparato*, etc., p. 168.

(3) La musique exécutée et chantée dans ces deux soirées était de différents maîtres ; elle fut imprimée à Venise avec les paroles. *Giambullari*, qui nous a laissé, sous la forme d'une lettre, le récit de toutes ces réjouissances, fait entendre que les auteurs, qui étaient *Giovambattista Gelli* pour la première, et *Giovambattista Strozzi* pour la seconde, furent peu satisfaits de cette publication. Les décorations et les brillantes perspectives de ces spectacles furent peintes par *Bastiano di San Gallo*, élève du Pérugin, condisciple et ami de Raphaël. Il avait acquis une telle supériorité dans ce genre,

Les fêtes du mariage du grand-duc François avec *Bianca Capello* (1) furent d'un genre différent, et ne furent pas moins magnifiques. La partie principale était un grand tournoi, donné dans les cours intérieures du palais *Pitti*; mais les inventions de la mythologie, de la magie et de la chevalerie, les décorations, les machines, les quadrilles, les costumes asiatiques et européens, les chars pompeusement attelés, les spectacles enfin les plus surprenants, les plus riches et les plus ingénieux y furent prodigués (2). La poésie et la musique y trouvèrent aussi leur place. La Nuit y chantait sur son char, en s'accompagnant d'une viole, à laquelle se mariaient les sons de plusieurs autres qui étaient renfermées dans le char (3). Vénus parut dans une autre partie de la fête, élevée sur sa conque marine; les Amours chantaient autour d'elle, et, ce qui est plus re-

---

qu'il s'y livra presque exclusivement pendant le reste de sa vie. Voyez *Vasari*, *Vite de' Pittori*, etc.

(1) 1579.

(2) *Feste nelle nozze del serenissimo D. Francesco Medici gran duca di Toscana*, etc., Firenze, *Filip.* et *Jac. Giunti*, 1579, in-4°.

(3) *Ub. supr.*, p. 25. Le rôle de la Muse était chanté par *Giulio Caccini*, la plus belle voix, le chanteur le plus habile, et l'un des plus savants compositeurs que l'Italie eût alors. Les vers étaient de *Palla Rucellai*, frère de l'auteur de la tragédie de *Rosmonde*; la musique était de Pierre *Strozzi*.

marquable, les Cyclopes dans leur fournaise, après avoir forgé des armes à la demande de Vénus, chantèrent d'*un ton grave et bizarre*, douze vers adressés aux guerriers pour qui ils les avaient faites (1). Ce ne pouvait plus être ici une musique dépourvue de rhythme, et composée de parties lentement et péniblement entrelacées, comme l'était toute la musique de ce temps-là. Il fallait que celle-ci eût un caractère marqué, une expression forte, et la *bizarrerie* même que l'auteur de la relation (2) lui attribue, loin d'être un défaut, était une qualité nécessaire.

Enfin, quand le grand-duc Ferdinand épousa la princesse Christine de Lorraine (3), voulant donner aux fêtes de son mariage plus d'éclat que n'en avaient eu toutes les fêtes précédentes, il fit choix de J. *Bardi*, pour en inventer et en diriger les spectacles, et pour composer ou ordonner les intermèdes de la comédie qu'il y voulait faire représenter. *Bardi* avait fait, quatre ans auparavant, preuve de son talent en ce genre, dans les

(1) *Ite guerrier felici,*
Al campo alla battaglia,
E la tempra vi vaglia
Delle fin armi avvezze ir vincitrici, etc.
(*Ub. supr.*, p. 42.)

(2) Raphaël *Gualterotti*, qui avait été chargé du plan, et avait dessiné l'ordonnance de toute la fête.

(3) 1589.

fêtes du mariage de Virginie de Médicis, sœur du grand-duc, avec D. César d'Este; la comédie qui y fut jouée était même de lui (1); Ferdinand lui redemanda la même comédie, mais avec de nouveaux intermèdes, des décorations, des machines, des chants, en un mot des spectacles tout nouveaux. Il lui donna pour architecte le même *Bernardo Buonincontri*, qui avait exécuté les dernières fêtes, et, ce qui met fort à l'aise un poète, et plus encore un architecte, en de pareilles occasions, il leur donna pleine liberté pour la dépense (2). Les poètes et les musiciens les plus connus alors y furent employés; *Bardi*, à l'exception de quelques-uns des *madrigali*, ne se réserva que l'invention et la direction générale.

Le premier intermède était tiré des sublimes rêveries de Platon. Les Syrènes célestes, qu'il place dans les cercles des planètes, et auxquelles il donne des voix qui, se fondant ensemble, composent l'harmonie des sphères, parurent dans des nuages, avec les divinités des planètes auxquelles, suivant Platon, chacune d'elles est attachée;

---

(1) L'*Amico fido*. Cette pièce n'a point été imprimée; mais *Bastiano de' Rossi* en fait l'éloge dans la relation qu'il a rédigée de ces fêtes, Firenze, 1585, in-4°.

(2) Voyez *Descrizione dell' apparato e degli intermedj fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del serenissimo D. Ferdinando Medici*, etc., Firenze, *Anton. Padovani*, 1589, in-4°., p. 5.

l'Harmonie elle-même présidait à leurs concerts. Un autre nuage renfermait les trois Parques, un autre la Nécessité, représentée telle qu'elle est dans l'ode d'Horace à la Fortune (1); et la Nécessité, les Parques, les Syrènes, descendaient et remontaient, au son d'un grand nombre d'instruments mélodieux, en faisant entendre les plus doux chants (2).

Le sujet du second intermède était le combat du chant, auquel les filles de *Pierus* osèrent provoquer les Muses, le jugement des Hamadryades favorable aux neuf sœurs, et la métamorphose de leurs rivales (3). Mais ce fut dans le troisième

---

(1) L. I, od. 35.

(2) *Ottavio Rinuccini*, alors très jeune, et dont nous parlerons plus bas, avait fait les vers de presque tous les morceaux de cet intermède; le célèbre *Emilio de' Cavalieri*, florentin, et *Cristofano Malvezzi* de Lucques, maître de chapelle à Florence, en avaient fait la musique.

(3) Malgré l'art du machiniste, ce fut sans doute quelque chose d'un peu ridicule que de voir les Piérides changées en pies, sautant et gazouillant à la manière de ces oiseaux (*Descrizione dell' apparato*, etc., p. 40); mais ces chanteuses, trop confiantes dans leur talent, le déployèrent d'abord, en chantant avec beaucoup de douceur et d'éclat une strophe accompagnée de luths et de violes; les Muses y répondirent par des chants plus doux et plus brillants encore, et les Nymphes, en portant leur sentence, qui était aussi chantée, furent accompagnées de harpes, de lyres, de pardessus de violes, et d'autres instruments d'une espèce particulière. (La relation dit *lire arciviolate*, instrument que nous ne connaissons

que l'art prit un plus grand essor, que la poésie le seconda mieux, et que la danse théâtrale se mêlant aux deux autres arts et au jeu des machines et des décorations, fit voir pour la première fois cet ensemble qui forma, peu de temps après, le drame en musique ou le mélodrame. Et ce qui rend ce progrès plus remarquable, c'est qu'il ne fut point dû aux impulsions d'un instinct aveugle, mais au goût, éclairé par la science et par l'étude de l'antiquité.

Le théâtre représentait une épaisse et noire forêt, dans l'île de Délos ; au milieu, était une caverne obscure, entourée d'arbres desséchés et à demi-consumés par le feu : c'était le repaire du serpent Python. Une troupe d'hommes et de femmes, vêtus à la grecque, s'avançaient deux à deux sur la scène, et chantaient, au son des violes, des flûtes et des trombones, quatre vers qui exprimaient avec force que c'était là la retraite de l'horrible serpent (1). Un second chœur

---

plus.) On voit que le compositeur ayant à faire chanter les Hamadryades après les Muses, et voulant conserver à celles-ci leur supériorité dans le chant, s'était servi de son orchestre, tout simple qu'il était alors, pour que l'effet n'allât pas en décroissant, et avait produit, par la diversité des instruments, une sensation nouvelle. Les vers de cet intermède étaient de *Rinuccini*, et la musique de *Luca Marenzio*, compositeur qui avait alors une grande réputation.

(1) Les vers, qui sont fort beaux, étaient encore du même

venait, sur une musique du même caractère et accompagnée de même, ajouter de nouvelles expressions de terreur (1). Tout à coup, le monstre, vomissant des tourbillons de flamme et de fumée, paraissait à l'entrée de la caverne ; à cette vue, les Grecs consternés adressaient aux dieux des chants tristes et plaintifs, au son des mêmes instruments (2). Le serpent s'élançait de

---

poète, et la musique de ces vers était du même compositeur. *Arteaga* (*ub. supr.*, t. I, p. 208) attribue au comte de *Vernio* la poésie de cet intermède, qui est au-dessus de ce qu'on avait entendu jusque-là dans ce genre ; mais elle appartient à *Ottavio Rinuccini*. Voyez *Descrizion dell' appardto*, etc., p. 42. Voici les quatre premiers vers :

Ebra di sangue in questo oscuro bosco
Giacea pur dianzi l'orribil fera
E l'aria fosca e nera
Rendea col fiato e col maligno tosco.

(1) *Quì di carne si sfama*
Lo spaventoso serpe; in questo loco
Vomita fiamma e foco, e fischia, e rugge;
Quì l'erbe e i fior distrugge.
Ma dov' è'l fiero mostro?
Forse avrà Giove udito il pianto nostro.

(2) *O sfortunati noi!*
Dunque a saziar la fame
Nati sarem di questo mostro infame?
O padre, o Re del cielo!
Volgi pietosi gli occhi
All' infelice Delo, etc. (*Ibid.*, p. 43.)

son antre, étalait ses formes effrayantes, ses griffes, ses affreuses dents, et poursuivait dans la forêt les groupes des malheureux Grecs. Alors un dieu se présentait pour les défendre. Laissons ici parler l'auteur de la relation (1), qui nous dit avec simplicité les intentions du poète, et ce qu'on avait fait pour les remplir. . . . .

« Le poète avait voulu figurer dans cet intermède le combat d'Apollon contre le serpent Python, conformément à l'idée que nous en donne Julius Pollux, lorsqu'il dit que dans les jeux pythiques, pour représenter ce combat avec la musique ancienne, on le divisait en cinq parties. Dans la première, Apollon reconnaissait le lieu

(1) Pag. 44. Cette relation, ainsi que celle des fêtes de 1585, fut rédigée par *Bastiano de' Rossi*, célèbre sous le nom de l'*Inferigno*, dans l'académie de la *Crusca*. Notre jésuite Ménestrier, qui avait voyagé en Italie en homme curieux et instruit, n'a pas oublié, dans son Traité déjà cité des *Représentations en musique*, etc., de parler de cet intermède, si remarquable en effet dans l'histoire des arts; il donne, p. 67 et suiv., une idée des différentes scènes, et cite textuellement les vers qui étaient chantés par le chœur. Il n'est pas douteux qu'il n'ait extrait ce qu'il en dit de la relation rédigée par *de' Rossi*. *Arteaga*, t. I, p. 208 et suiv., n'a fait que traduire ici le P. Ménestrier, et ne paraît pas avoir eu sous les yeux la relation originale. Ils ne parlent ni l'un ni l'autre des cinq autres intermèdes exécutés dans la même fête. Mes recherches m'ayant procuré cette relation et celle des fêtes précédentes, j'en ai tiré ces détails, que je n'ai pas crus indignes de la curiosité des lecteurs. . . . .

du combat ; dans la seconde, il défiait le serpent ; il le combattait dans la troisième, que Pollux appelle l'*iambique ;* il donne le nom de *spondée* à la quatrième, où était représentée la mort du serpent et la victoire du dieu ; enfin, dans la cinquième, Apollon, par une danse joyeuse et triomphante, célébrait lui-même sa victoire.

» La longueur et les ravages du temps nous ayant ôté les moyens d'exprimer toutes ces choses avec les modes de la musique antique, et le poète étant persuadé que ce combat, représenté sur la scène, procurerait, comme il le fit réellement, beaucoup de plaisir aux spectateurs, il prit le parti de le représenter le mieux qu'il lui serait possible avec notre musique moderne ; et comme il est très savant dans cet art, il fit tous ses efforts pour imiter et retracer fidèlement la musique ancienne...... Apollon, descendu du ciel avec une rapidité qui causa la plus grande surprise, armé de son arc et de ses flèches, s'avança sur le théâtre, au son des violes, des flûtes et des trombones, commença la première partie en reconnaissant le champ de bataille, et en marqua les limites en dansant, mais de loin, autour du serpent, avec une extrême adresse. »

Ensuite sont décrits de même le défi, le combat, la victoire, le dieu exécutant chacun de ces actes par une danse et des attitudes expressives, et la musique l'accompagnant toujours avec les

différents caractères, et sans doute les différents rhythmes qui y étaient assortis. Délivrés de leur ennemi, les habitants viennent rendre grâce à leur libérateur (1), et le dieu remplit la cinquième partie du *Pæan* ou du nôme pythique par une danse qui exprime avec grâce et avec noblesse (2) la joie de son triomphe. Enfin, les Grecs reconnaissants entourent Apollon, dansent autour de lui ; il danse lui-même avec eux, et tous ensemble terminent, en chantant et en dansant, l'intermède, au son des luths, des trombones, des harpes, des violons et des cors (3).

Voilà certainement un germe déjà bien développé du drame en musique et de l'opéra-ballet. Il est à regretter que l'on n'ait pas conservé cette musique, surtout la partie instrumentale qui accompagnait la danse pantomime d'Apollon ; et il est bon d'observer que, dans toute cette partie, la musique n'était point du compositeur (4) qui avait fait les airs chantés par les deux troupes,

---

(1) *O valoroso Dio,*
O Dio chiaro e sovrano,
Ecco'l serpente rio
Spoglia giacer della tua invitta mano, etc.
(*Ibid.*, p. 45.)

(2) *Con grazioso attegiamento della persona.*

(3) *Violini e cornetti. Violino*, diminutif de *viola*, dont le *violone* (ci-dessus, p. 460) était l'augmentatif.

(4) *Luca Marenzio.*

des Grecs, mais du poète lui-même (1), qui était aussi musicien.

Le quatrième intermède contrastait avec les précédents, et fournissait sans doute au décorateur et au machiniste des effets plus graves et plus terribles; mais il n'était pas d'aussi bon goût. C'était une magicienne, des évocations, des démons, des apparitions, l'enfer même, tel à peu près qu'il était sorti de l'imagination du Dante, avec ses fleuves, son vieux nocher Caron, son juge Minos, Cerbère, Géryon, les Harpies, l'antique Pluton et le moderne Lucifer. La musique était d'un genre fier et sombre; on y avait employé des instruments dont le son était plus fort et plus grave; outre des violes, des luths et des violons, on y voit de grandes lyres, des basses, une harpe double, des basses de trombones et des orgues en bois (2).

Dans le cinquième intermède, c'était l'empire des mers, le triomphe d'Amphitrite, les Tritons, les Néréides, et la fable d'Arion et du Dauphin mise en action; et dans le grand spectacle qui terminait tous ces prodiges, c'était le ciel ouvert,

---

(1) Non pas d'*Ottavio Rinuccini*, qui n'avait fait que les vers, mais de J. *Bardi*, comte de *Vernio*, inventeur et ordonnateur général de la fête, qui était à la fois savant, musicien et poète.

(2) *Lire grandi*, *bassi*, *arpe doppie*, *bassi di tromboni*, *ed organi di legno*. (*Ub. supr.*, p. 49.)

et l'assemblée de tous les dieux et de toutes les déesses, éclos du cerveau des poètes, et des chants et des danses célestes, au son d'une multitude d'instruments les plus variés, les plus brillants et les plus doux.

Malgré toute la magnificence déployée dans ces dernières parties des fêtes, c'est sur le troisième intermède que le plus grand intérêt se réunit; c'est celui où le génie créateur se montre davantage, et qui dut le plus contribuer aux véritables progrès de l'art.

Il restait un pas immense à faire, pour que le drame en musique existât et fût mis sur la route de cette perfection où il est parvenu depuis. Dans les scènes, dans les récits, même dans les dialogues de ces intermèdes, tout était chanté du même style que les *madrigali* à plusieurs voix, dont la mode régnait alors. C'étaient des entrelacements de parties, des renversements, des répétitions, des échos, de longs passages traînés sur la même syllabe, afin de laisser aux voix et aux instruments la liberté de se croiser, de se suivre, de se répondre, selon le goût pédantesque de ce temps-là. Ces morceaux, qui ne pouvaient être d'une longue étendue, se succédaient, sans que rien conduisît et servît de nuance de l'un à l'autre. Le chant cessait entièrement et recommençait dans le même style; mais des scènes suivies entre plusieurs personnages, dans un langage musical

qui se prêtât à la rapidité du dialogue, et qui tînt lieu de la déclamation, sans cesser d'être de la musique, mais des pièces entières composées de scènes pareilles, c'est ce qu'on n'avait point encore entendu; en un mot, le chant quelconque et le contrepoint existaient, mais le récitatif n'existait pas.

Emilio del Cavaliere, célèbre compositeur romain, passe pour avoir fait alors (1) à Florence les premiers essais d'une action continue, divisée en scènes et mise tout entière en musique, dans deux pastorales intitulées: *La disperazione di Sileno*, et *Il Satiro*, dont une dame lucquoise, nommée *Laura Guidiccioni*, avait fait les paroles; mais cette musique était encore du même style que les *madrigali*, les chœurs, les intermèdes (2). C'était une application heureuse de ce qui avait été inventé jusqu'alors; ce n'était point une invention nouvelle. Cependant ces deux essais firent une grande sensation et devinrent le sujet de toutes les conversations, parmi les amateurs des arts. La société qui se réunissait chez le comte *Bardi*, de *Vernio*, s'en occupa plus particulièrement. Lorsqu'il eut quitté Florence pour Rome, où le pape Clément VIII le nomma peu de temps après maître de la chambre apostolique, cette so-

(1) 1590.

(2) *Arteaga*, *ub. supr.*, t. I, p. 223.

ciété se transporta chez *Jacopo Corsi*, autre gentilhomme florentin, aussi ardent ami des arts, principalement de la musique, et même compositeur. Elle continua de s'entretenir des moyens de dégager cet art de l'appareil scientifique dont on l'avait embarrassé, de le simplifier, pour le rendre plus propre à la scène, de rapprocher l'expression du chant de l'expression de la poésie, enfin de retrouver, s'il était possible, cette mélopée des Grecs, qui n'était qu'une déclamation plus accentuée, dans laquelle les sons fixes de la voix chantante remplaçaient les sons fugitifs de la parole. Le jeune poète *Ottavio Rinuccini*, *Jacopo Peri*, savant compositeur, et *Giulio Caccini*, qui joignait au même talent pour la composition, l'art du chant et le don d'une belle voix, de concert avec *Corsi* lui-même, à force de chercher, de comparer, de réfléchir, trouvèrent enfin, ou crurent avoir trouvé cette manière de noter la déclamation, et cette mélopée, autant qu'elle pouvait être applicable à une langue moderne.

Pour faire l'essai de cette invention, *Rinuccini* composa sa pastorale de *Dafne; Caccini* et *Peri* en firent la musique, et elle fut représentée en 1594, dans la maison de *Corsi*, sous la direction de l'auteur du poëme. Le succès de cette tentative lui en fit faire une seconde. Il tira une autre pastorale de la fable d'Euridice et d'Orphée, et il osa lui donner le titre de *Tragedia per musica*.

La plus grande partie de la musique fut faite par *Peri*; *Corsi* composa plusieurs airs, *Caccini* tous ceux du rôle d'Euridice et les choeurs. Cette pièce fut représentée avec une magnificence prodigieuse, en 1600, aux fêtes du mariage de Marie de Médicis, nièce du grand-duc, avec notre roi Henri IV. Les effets les plus étonnants que la musique théâtrale des plus grands maîtres a pu produire dans le temps de son plus grand éclat, n'ont rien de comparable à celui de cette représentation, qui offrait à l'Italie la première apparition d'un art nouveau.

Cette musique qui notait fidèlement l'accent, la quantité, sans rhythme symétrique et sans mesure régulière, qui n'était enfin qu'une déclamation rendue plus pathétique par des sons appréciables et par le charme de la voix, fit éprouver les sensations les plus vives. On ne savait de quel nom l'appeler; on la nomma enfin *représentative* ou *récitative*, c'est-à-dire propre aux représentations dramatiques et aux récits. Le poète *Angelo Grillo*, ami du Tasse (1), écrivait à *Giulio Caccini*: «Vous êtes le père d'un nouveau genre de musique, ou plutôt d'un chant qui n'est point un chant, d'un *chant récitatif*, noble et au-dessus des chants populaires, qui ne tronque point, ne mange point les paroles, ne leur ôte point la vie et le

(1) Voyez ci-dessus, t. V, p. 276.

sentiment, et les leur augmente au contraire, en y ajoutant plus d'ame et de force, etc. (1). »

Le mot *récitatif*, qui n'était qu'une épithète ou un adjectif du mot *chant*, est resté pour signifier substantivement cette déclamation notée. Elle acquit, dans le siècle suivant, plus de hardiesse et d'énergie, elle s'enrichit d'inflexions plus expressives et de modulations plus variées; mais le récitatif le plus parfait était contenu dans ce germe du *Canto recitativo* de *Caccini* et de *Peri*, et l'on y reconnaît encore des traits, des progressions et des chutes de phrases qui n'ont point changé (2).

Les airs, les duo, tous les morceaux de chant étaient extrêmement simples; à peine se distinguaient-ils du récitatif autrement que par la mesure, tantôt lente et tantôt plus accélérée; mais cette différence seule était immense, et dans un temps où les oreilles avaient toute leur sensibilité primitive, elle suffisait pour marquer la nuance que le poète et le musicien y avaient voulu mettre (3). Les parties instrumentales étaient aussi

---

(1) *Lettere dell' abate Angelo Grillo*, Venezia, 1608, t. I, p. 435.

(2) Voyez-en quelques exemples dans Burney, *General History of Music.*, etc., t. IV, in-4°., p. 31.

(3) On a voulu renvoyer jusqu'à la moitié du quatorzième siècle l'introduction des airs dans le drame en musique. Le chevalier *Planelli*, dans son traité *dell' Opera in Musica*, Naples, 1772, in-8°., avait dit, p. 14, que l'introduction des airs est attribuée à

très faibles; elles ne faisaient que soutenir le chant et laissaient dominer la voix. Même dans les ritournelles, les procédés du musicien étaient d'une simplicité qui nous paraîtrait aujourd'hui excessivement pauvre (1). Tout ce qui est du ressort de la musique était donc dans un véritable état d'enfance; ce qui est relatif aux arts du dessin, aux décorations, aux perspectives, était beaucoup plus avancé. Ces arts avaient alors atteint leur plus haut point de perfection; les peintres et les architectes les plus habiles ambi-

Cicognini, qui, dans son *Jason*, mélodrame publié en 1649, interrompit le premier le grave récitatif par des stances anacréontiques. M. *Napoli Signorelli* adopta cette opinion, et cita ce passage dans la première édition de son *Histoire critique des Théâtres*, 1777, p. 274. Tiraboschi le cita de nouveau, *Stor. della Letter. ital.*, t. VIII, imprimé en 1780, p. 335, et le fait en parut plus constant; mais *Arteaga*, *Rivoluzioni del Teatro musicale*, édit. 2ᵉ., 1785, prouva que c'était une erreur, en citant un air de l'*Euridice* de *Rinuccini*, aussi régulier que ceux du *Jason* de *Cicognini* le furent cinquante ans après; et cet air, ajoute-t-il, qui se trouve à la page 11 de la musique de *Peri*, n'est pas moins parfait en musique qu'il l'est en poésie; c'est évidemment ce qu'on appelle un air, et il porte dans le chant, ainsi que dans les parties instrumentales, tous les caractères qui distinguent les airs d'aujourd'hui. (T. I, p. 259.)

(1) Quelquefois, comme dans une ritournelle de l'*Euridice*, ce n'était que deux flûtes qui chantaient à la tierce l'une de l'autre; et l'accompagnement qui les soutenait était encore une troisième flûte. Voyez Burney, *loc. cit.*

tionnaient d'être employés à ces fêtes splendides. Le souvenir en était conservé dans des relations imprimées, où ils s'honoraient d'être nommés et de voir leurs inventions décrites. Architectes, peintres, musiciens, tous étaient aux ordres du poète, et recevaient l'impulsion de son génie, ce qui était l'ordre naturel, dans un pays et dans un siècle où les poètes joignaient à l'art des vers le goût et l'étude de tous les autres arts, mais ce qui ne le serait pas pour cela partout ailleurs.

Ottavio Rinuccini avait appris du comte de *Vernio* à porter à la fois ses idées sur toutes les parties d'un grand spectacle; et quoiqu'il ne sût pas la musique, la finesse de son oreille et de son goût lui avait acquis sur les compositeurs eux-mêmes une autorité qui tournait au profit de l'art (1). La faveur dont il jouissait dans cette

(1) *Caccini*, *Peri* et *Monteverde*, les trois compositeurs qui firent, comme de concert, cette révolution dans la musique, étaient dirigés par les conseils de *Corsi* et de *Rinuccini*. C'est pourquoi J.-B. *Doni*, auteur contemporain, reconnaît ces deux derniers pour les véritables inventeurs de la musique théâtrale. Après avoir parlé de la docilité avec laquelle les trois compositeurs qu'on vient de nommer écoutaient leurs conseils, il ajoute positivement : *E così si conosce che i veri architetti di questa musica scenica sono propriamente stati li signori Iacopo Corsi e Ottavio Rinuccini, e li primi formatori di questo stile li tre musici mentovati, e che alla nostra città e suoi cittadini non poco è tenuta la profes-*

cour y contribuait encore. On prétend que cette faveur était surtout très intime auprès de la nièce du grand-duc, et que *Rinuccini* n'était pas seulement l'admirateur, mais l'amant de cette princesse. L'*Eritreo* l'avait dit (1); Tiraboschi l'a répété, sans paraître y rien trouver d'extraordinaire (2). Quoi qu'il en soit, *Rinuccini* suivit en France la nouvelle reine Marie de Médicis, et fut fait gentilhomme de la chambre du roi. Si l'on en croit le *Menagiana* (3), il ne conserva pas longtemps son crédit dans cette cour, et les railleries piquantes qu'il s'attira l'obligèrent enfin à la quitter. De retour dans sa patrie, il fit, en 1608, un troisième drame lyrique intitulé *Arianna*, pour les noces de François de Gonzague, prince de Mantoue (4), et de l'infante Marguerite de Savoie. Le poëme parut encore supérieur aux deux autres; il fut mis en musique par *Claudio Monteverde*, qui suivit avec docilité les intentions et les inspirations du poète, et qui en tira de grands

sione della musica. (*Giov. B. Doni, della Musica scenica*, c. 9, *Opere*, t. II, p. 25.)

(1) *Mariam Medicæam, Galliæ reginam, non majori ambitione quam vanitate adamavit. Jani Nicii Erythræi* (*Giovan. Vittor. Rossi*) *Pinacotheca I.*

(2) T. VII, part. III, p. 159.

(3) T. III, p. 264.

(4) Fils de Vincent de Gonzague, alors régnant, et de Léonore de Médicis, sœur aînée de la reine de France.

secours (1). Ce compositeur fut nommé quelque temps après maître de chapelle à Venise ; il y porta son Ariane ; et l'on croit que c'est le premier opéra sérieux qui y ait été représenté. Ce drame lyrique passa long-temps pour le vrai modèle du genre ; encore un siècle après, le monologue d'Ariane abandonnée était cité comme un chef-d'œuvre. Ce monologue est écrit avec beaucoup de sentiment, de naturel et d'abandon ; la chute des vers, la coupe des phrases, le retour des mêmes expressions de tendresse, étaient propres à faire naître les formes symétriques et régulières du chant, en même temps qu'ils peignaient le désordre et l'agitation de l'ame d'Ariane.

« O Thésée, ô mon cher Thésée! oui, je te nomme encore ainsi; oui, tu es toujours à moi, cruel, quoique tu t'échappes de mes yeux. Reviens, mon cher Thésée, reviens! Thésée, ô dieux! viens revoir celle qui a quitté pour toi sa patrie, ses états, qui laissera sur ce bord ses ossements dépouillés, après avoir assouvi la faim des bêtes sauvages!

» O Thésée, ô mon cher Thésée! si tu savais, ô dieux ! si tu savais comme la pauvre Ariane se désespère ! tu te repentirais peut-être ; peut-être tournerais-tu ta proue vers ce rivage ; mais

---

(1) *Grandissimo aiuto ricevè il Monteverde dal Rinuccini nell' Arianna*, etc. (*Giov. B. Doni*, *loc. cit.*)

poussé par les vents favorables, tu t'en vas heureux, et je reste ici dans les pleurs! Athènes te prépare des triomphes et des fêtes magnifiques, et moi je demeure sur des sables déserts, livrée aux animaux féroces dont je vais être la pâture! L'un et l'autre de tes vieux parents te serreront dans leurs bras; et moi, ô ma mère! ô mon père! je ne vous verrai plus!

Le chœur. Ah! tout mon cœur se brise. Beauté trop malheureuse, à quelle fin te vois-je destinée!

Ariane. Où est, où est la foi que tu m'as tant jurée? Est-ce ainsi que tu me places sur le trône de tes aïeux? sont-ce là les couronnes dont tu devais orner ma tête? sont-ce là les sceptres, les diamants, les trésors?.... Me laisser, m'abandonner aux monstres sauvages pour qu'ils me déchirent et me dévorent! Ah Thésée! ah! mon cher Thésée! laisseras-tu mourir ainsi, en versant d'inutiles larmes, en criant en vain au secours, la malheureuse Ariane, qui s'est fiée à toi, à qui tu dois la gloire et la vie?

Le chœur: Vaincue par sa douleur affreuse, l'infortunée ne s'aperçoit pas que ses prières sont vaines, que ses soupirs sont emportés par les vents.

Ariane. Ah! il ne me répond même pas; ah! il est sourd à mes plaintes. Orages, vents, tourbillons, submergez-le dans ces flots! Accourez, mons

tres des mers, engloutissez ses membres immondes! Que dis-je? ah! quel est mon délire? malheureuse, hélas! quels vœux ai-je formés?.... O Thésée, ô mon cher Thésée! ce n'est pas, non ce n'est pas moi qui ai prononcé ces cruelles paroles; c'est mon désespoir qui a parlé, c'est ma douleur, c'est ma bouche, mais ce n'est pas mon cœur (1). »

Dans son ensemble, ce long morceau paraît modelé sur les scènes pathétiques des tragiques anciens, et surtout d'Euripide. Il paraît à son tour avoir servi de modèle à ces monologues passionnés qui ont fourni depuis de si beaux sujets au génie de la musique théâtrale; et l'éloquent Métastase s'est sans doute souvenu de cette fin dans l'air célèbre:

Ah! non son io che parlo,
È il barbaro dolore, etc. (2).

Les regrets d'Orphée dans l'*Euridice* (3) et le

(1) *Non son, non son quell'io,*
Non son quell'io che i feri detti sciolse;
Parlò l'affanno mio, parlò il dolore
Parlò la lingua sì, ma non già il core.

(2) *Ezio*, att. III, sc. 12.

(3) *Funeste piaggie, ombrosi orridi campi,*
Che di stelle o di sole
Non vedeste giamai scintill' e lampi,
Rimbombate dolenti
Al suon dell' angosciose mie parole, etc.

chant qu'il adressait aux dieux infernaux (1), pour les fléchir, jouirent aussi fort long-temps d'une grande célébrité. La *Dafne*, qui fut le premier de ces trois heureux ouvrages, n'ayant été qu'un simple essai, c'est dans l'*Euridice* qu'il faut chercher la première existence du récitatif dramatique, et par conséquent du drame lyrique ou du mélodrame, dont il est le fond et l'essence.

C'est une destinée bien remarquable de cette intéressante fable d'Orphée, qui ne semble en effet qu'une allégorie inventée pour exprimer le pouvoir de la musique, qu'elle ait été appelée trois fois dans les temps modernes pour servir à de grandes époques de cet art. L'*Orfeo* de Politien avait donné, au quinzième siècle, le premier signal de l'emploi qu'on en pouvait faire dans une action dramatique (2); l'*Euridice* de *Rinuccini* consacrait, à la fin du seizième, l'invention du récitatif, imitation heureuse et long-temps cherchée de la mélopée grecque, et qui devait, en se perfectionnant, renouveler sur nos théâtres les merveilles de la déclamation antique : enfin dans le dix-huitième siècle, lorsque la perfection même de l'art en Italie en eut amené la corruption, lorsqu'il se fut égaré dans des routes

(1) *O degli orridi e neri*
Campi d'inferno, o dell' altera dite
Eccelso Re, ch' alle nud' ombre imperi, etc.

(2) Voyez ci-dessus, t. III, p. 526.

brillantes, loin de sa destination dramatique, l'*Orfeo* de *Calsabigi*, mis en musique par le célèbre Gluck (1), a rappelé aux Italiens (2) le bel ensemble qu'avaient d'abord formé toutes les parties du drame lyrique, et dont ils avaient perdu l'idée. Mais ils n'entendirent point cette leçon donnée par un étranger ; il était réservé à la France d'en profiter dix ans après. Malheureusement, l'auteur même d'Orphée, et plus encore ses imitateurs, ont donné dans d'autres excès qui ont altéré d'une autre manière le caractère du mélodrame ; mais lorsqu'une fois, dans les arts, la perfection a existé (3), et quand les modèles subsistent, les abus n'ont qu'un temps ; le retour vers le vrai beau est toujours ouvert, et l'on ne pourra plus se tromper sur le chemin qu'il faudra prendre, aussitôt que, soit en Italie, soit en France, on y voudra revenir.

La comédie en musique, ou l'*Opéra buffa*,

(1) A l'exception du rôle entier d'Orphée, qui est du fameux chanteur *Guadagni*.

(2) *Orphée* fut d'abord donné à Vienne en 1765, pour le mariage de l'empereur Joseph II ; il le fut ensuite à Parme en 1769, aux noces de l'infant D. Ferdinand et de l'archiduchesse Marie-Amélie.

(3) Je ne considère ici que l'ensemble que forment, dans *Orphée*, le récitatif, les airs, les chœurs et la danse. Les morceaux de chant pris séparément, si l'on en excepte ceux du rôle d'Orphée et les chœurs, sont d'un style très inférieur à celui des grands maîtres italiens.

date aussi de la fin du seizième siècle. *Orazio Vecchi*, de Modène, musicien et poète, ajouta, dit-on, ce genre de spectacle à tous les autres. Muratori (1) veut même que ses premiers essais aient précédé à Venise ceux qui furent faits à Florence. Cela est possible, quoique cela ne résulte pas nécessairement d'une expression de son épitaphe, comme le veut Muratori (2). *Orazio Vecchi* mourut très âgé, en 1605; il avait publié en 1597 son *Anfiparnaso*, comédie en musique, représentée plusieurs années auparavant; elle pouvait l'avoir été dès 1594, époque où la *Dafne*, premier essai de *Rinuccini*, fut jouée à Florence, ou même quelques années plus tôt. Mais il faudrait savoir si, dans l'*Anfiparnaso*, il y avait, outre des airs et des duo expressifs et mesurés, une déclamation notée pour les scènes, un *chant récitatif* (3) comme dans la *Dafne*, l'*Euridice* et l'*Arianna*; c'est ce qu'on ne nous apprend pas, ce que nous ne pouvons conclure d'aucune

(1) *Della perfetta poesia*, l. III, c. 4, t. II, p. 34.

(2) L'épitaphe porte : *Quum harmoniam primus Comicæ facultati conjunxisset, totum orbem terrarum in sui admirationem traxit.* (*Ub. supr.*, p. 35.) *Comicæ facultati* peut ne signifier ici que la comédie, et non pas l'art dramatique en général, et alors on en doit conclure que c'est seulement de la comédie en musique, et non de la tragédie qu'*Orazio Vecchi* fut l'inventeur.

(3) Voyez ci-dessus, p. 474.

expression de ceux qui en ont parlé (1), et c'est en cela surtout que consiste l'invention du mélodrame.

Dans cet *Anfiparnaso*, dont la poésie et la musique, qui étaient du même auteur, nous paraîtraient aujourd'hui également médiocres (2), les principaux personnages étaient ceux de la *Commedia dell'arte*, des mimes ou de la comédie improvisée (3), Pantalon, Arlequin, *Brighella*, et un matamore espagnol nommé le *capitan Cardon;* on y voyait aussi des juifs, et si l'on y parlait castillan, italien, bolonais, bergamasque, il y avait de plus une scène en espèce de baragouin hébreu. Tout cela aurait pu être rendu comiquement par la musique bouffonne des grands maîtres italiens du dix-huitième siècle; mais on peut douter que la musique naissante du seizième ait eu des couleurs assez vives et assez vraies pour donner de l'agrément à ces caricatures grotesques. Quoi qu'il en soit, et quelque restriction qu'on doive mettre sur ce point, ainsi que sur plusieurs autres, aux exagérations de l'admiration contemporaine, les éléments de la musique théâtrale étaient créés dans tous les

---

(1) *Arteaga*, *Rivoluz. del teat. music.*, t. I, p. 263, dit bien qu'il a eu entre les mains cette musique, qui est très rare, mais il ne nous donne aucune lumière sur ce point essentiel de la question.

(2) *Arteaga*, *loc. cit.*

(3) Voyez ci-dessus, p. 156 et suivantes.

genres; et si elle n'atteignit pas alors en Italie, comme presque tous les autres arts, le plus haut point de perfection et de gloire, elle peut se vanter du moins de devoir la naissance à ce siècle du génie et du goût.

Dans l'art dramatique en général, ce grand siècle laissait quelques progrès à faire aux âges suivants; mais si nous jetons un dernier coup-d'œil sur le tableau que nous offre l'Italie considérée sous ce rapport, nous y verrons que, sans parler du mélodrame et de l'heureux emploi que l'on y fit de tous les arts, elle eut alors des tragédies, les unes fondées sur l'histoire, les autres d'invention, remplies de situations touchantes et terribles; qu'elle eut des comédies de caractère et d'intrigue, où les vices et les ridicules furent vivement représentés; qu'elle eut enfin des pastorales pleines de délicatesse, d'imagination et de grâces. Elle créa, elle posséda toutes ces richesses; elle en connut même la surabondance et l'excès avant, long-temps avant qu'il y eût, sur aucun théâtre en Europe, une seule pièce où l'on vît briller quelque étincelle de génie, de raison ou de sentiment.

NOTES AJOUTÉES.

PAGE 76, note. — « Le règne du drame est revenu, et, ce qui est bien pis, celui du mélodrame. » J'aurais dû avertir que le mot *mélodrame* n'est pas pris ici dans le même sens qu'il le sera ci-après, au chapitre XXVI. Dans ce chapitre, on entendra par mélodrame le drame chanté, ou le drame en musique, signification que ce mot a toujours eue jusqu'à présent ; ici, le mélodrame est une sorte de pantomime à grandes machines, à spectacles extraordinaires, accompagné de musique instrumentale, qui parle uniquement aux yeux et aux oreilles, qui a eu, dit-on, pendant quelques années, une grande vogue, et qui a en effet pour grand moyen de succès, qu'il dispense d'esprit l'auteur et les spectateurs.

Page 94, ligne 5. — « Les Italiens comptent cette tragédie (le *Torrismondo* du Tasse) parmi les plus belles du seizième siècle. » Un des plus grands défauts que cette pièce aurait pour nous, et qui en rendrait aujourd'hui la représentation impossible, même en Italie, c'est la longueur de quelques tirades, qui sont de beaux morceaux de poésie, mais de poésie plutôt épique que dramatique. Le récit de Torrismond, par exemple, qui fait dans la troisième scène du premier acte l'exposition du sujet, a plus de trois cents vers ; ils ne contiennent en détail que ce que j'ai resserré en substance dans peu de lignes, p. 93 ; mais dans chaque partie de ce récit le personnage qui le fait, ou plutôt le poète, s'étend avec une complaisance qui lui fait perdre de vue le spectateur qui l'écoute. Torrismond parle à un conseiller qui a été son gouverneur, et qui l'a instruit à la vertu dans son enfance. Il l'a pris à part pour lui avouer la faute qu'il a commise et les remords dont il est déchiré. Il retrace d'abord le souvenir de cette première et heureuse époque de sa vie ; il parle ensuite de ses voyages au temps de son adolescence, de la rencontre qu'il fit de Germond, de l'amitié qu'ils

conçurent l'un pour l'autre, de leurs courses lointaines, de leurs dangers et des secours mutuels qu'ils se donnèrent. Parvenus tous deux à la couronne, l'un de Suède et l'autre de Gothie, Germond devint amoureux d'Alvide; et la peinture de cet amour, et les efforts qu'il fit pour en obtenir l'objet, et les refus du vieux roi de Norwége, et les guerres qui en furent la suite, et enfin la commission que Torrismond reçut de son ami, d'aller demander en son propre nom la main de la princesse, tous ces préliminaires ne remplissent guère moins de deux cents vers.

Le récit se presse davantage quand Torrismond peint sa situation dans le vaisseau où il est entré avec Alvide, pour l'aller remettre à Germond, et où, la voyant de plus près, il devient par degrés amoureux, pour son compte, de celle qu'il n'avait épousée que pour le compte de son ami. Cette position dangereuse, cette continuelle intimité et ses effets inévitables, pendant une navigation lente et de longs loisirs, sont exprimés comme ils devaient l'être par un poète sensible. Le Tasse se rappelle ici une position et des effets à peu près pareils, dans le célèbre et touchant épisode de *Francesca da Rimini;* il l'imite, il en copie même presque littéralement un vers : « Ah ! il est bien vrai, dit-il, que l'amour, quand on repousse ses attaques, revient plus terrible à l'assaut; et c'est une antique loi, qu'il ne dispense jamais d'aimer qui nous aime :

E legge antica
È, che a nessuno amato amar perdoni.
(*Torrism.*, att. I, sc. 3.)

Amor, ch' a nullo amato amar perdona.
(DANTE, *Inf.*, c. V.)

Mais la tempête qui survient s'empare si bien à son tour de l'imagination du poète, qu'il lui faut près de cinquante vers pour la peindre. Ils sont fort beaux, quoique un peu boursoufflés, et plus ressemblants à ceux d'une tempête de Lucain que d'une tempête de Virgile; mais le spectateur, qui commence à être ému, trouve-

rait en ce moment déplacés dans la bouche de Torrismond cinquante vers descriptifs, fussent-ils de Virgile même. Dans la dernière partie du récit, le Tasse retrouve sa sensibilité, ses couleurs fortes et passionnées, et en même temps cette habitude invétérée d'altérer quelquefois, par des traits d'esprit, la peinture des sentiments. « Sur le rivage solitaire où le vaisseau fut jeté par la tempête, tandis que les uns étaient occupés à sécher leurs habits humides, les autres à allumer les dépouilles fumantes des forêts, je restai, dit Torrismond, avec Alvide, dans la partie intérieure de la vaste tente que j'avais fait dresser; déjà s'avançait la nuit, complice des furtives amours. Alvide se serrait près de moi, tremblante encore de frayeur et de tout ce qu'elle avait souffert. Ce fut là le moment qui put seul achever ma défaite (1). Alors l'amour, la fureur, l'impétuosité, la violence des désirs, forcèrent à ce larcin nocturne mes sens, plus enflammés et plus avides qu'ils ne le furent jamais. Hélas! par cette faute imprévue, je violai ma foi, j'outrageai l'honneur et les sévères lois de l'amitié; de fidèle ami que j'étais, je ne fus plus qu'un traître, ou plutôt *je devins ennemi en aimant.* Depuis ce moment, hélas! je suis agité de mille pensées cruelles; ce sont mille serpents dont le remords perce mon cœur; je ne les sens pas seulement ronger mon ame, mes propres fureurs ne me laissent ni paix ni trève. O furies! ô peines que j'ai trop méritées! ô *justes* vengeresses du crime *le plus injuste!* Partout où je tourne mes yeux, où je fixe mon esprit et ma pensée, l'acte que couvrit l'*obscure nuit* se présente à moi, et me paraît, *à la clarté du jour*, exposé aux yeux de tous les mortels, etc. »

Ibid., ligne 15. — Les chœurs (du *Torrismondo.*) sont de très beaux morceaux de poésie lyrique. » Le premier surtout est d'une

---

(1) Encore un vers emprunté du Dante :

Questo quel punto fu che sol mi vinse. (*Torrism.*)
Ma solo un punto fu quel che ci vinse. (DANTE, *ub. supr.*)

4

grandeur et d'une magnificence de pensées et de style qui le rend comparable aux plus beaux chœurs du théâtre grec. C'est un hymne adressé à la Sagesse éternelle. En voici le commencement : « O Sagesse, ô fille éternelle de l'éternel Père des dieux ! ô déesse, c'est de lui que tu naquis avant les dieux mêmes du ciel ; nulle autre ne te ressemble, nulle ne peut s'égaler à ta valeur suprême, ni dans les cieux, ni depuis l'enceinte étoilée jusqu'au sombre Averne, jusqu'aux bords qu'inonde l'obscur Achéron et que le Styx entoure de ses noires eaux. O déesse puissante et glorieuse dans la guerre, toi qui aimes, qui embellis la paix et qui en es la protectrice ! si tu peux jamais abaisser ton vol et descendre parmi nous, rends heureuse cette terre froide et glacée. Tandis que l'empire est encore incertain, qu'il erre loin du lieu où est élevé son trône, et que tu suspends ta faveur, ne dédaigne point ce séjour, parce qu'il fut la patrie du terrible Mars..... Apaise et désarme ce dieu, lorsqu'il presse et frappe ses coursiers, qu'il court à l'horrible assaut, et qu'il rougit de sang le sommet glacé des montagnes ; bannis la discorde insensée, la fureur impie, l'épouvante et l'horreur ; réprime l'injustice et la violence impitoyable ; alors tu seras invoquée, et, quoique dans une terre étrangère, tu auras un temple et des autels, etc. »

Pag. 46, note, lig. 8. — « Quoique toutes ces critiques (celles que le comte de *Caleppio* a faites de nos poëtes tragiques) ne soient peut-être pas également justes, il serait utile aux Français de les connaître. Ils y verraient combien de vices de style frappent les étrangers, dans ceux mêmes de nos poëtes tragiques qui nous paraissent les plus parfaits. » Ceux qui se récrient tant sur les *concetti* des Italiens, sans attacher le plus souvent à ce mot un sens bien clair, seraient fort surpris de voir que l'abus des *concetti* ou des pensées brillantes est précisément un des reproches que ce critique sensé fait à nos meilleurs auteurs tragiques. « P. Corneille, dit-il, se rendit en partie excusable du raffinement trop ingénieux de pensées qu'il reconnaît lui-même dans le *Cid*, parce qu'il les avait

trouvées dans l'original espagnol d'où il avait tiré sa tragédie; mais je ne saurais lui pardonner d'avoir semé dans plusieurs autres pièces des *concetti* de son invention, qui sont d'une étrange bizarrerie, et condamnables, non seulement par l'orgueilleuse affectation, mais par la fausseté même des pensées. » C. VI, art. III, p. 108. Il croit en conséquence, voir dans la mort de Pompée le poète couvert du masque d'Achorée quand celui-ci raconte, act. II. sc., 2., que ce héros, se voyant frappé, s'est couvert le visage;

> Il dédaigne de voir le ciel qui le trahit,
> De peur que d'un coup-d'œil, contre une telle offense,
> Il ne semble implorer son aide ou sa vengeance.

Il trouve que l'affectation va encore plus loin, act. III, sc. 1, où ce même Achorée dit que la tête de Pompée a été offerte à César;

> Il semble qu'à parler encore elle s'apprête,
> Qu'à ce nouvel affront un reste de chaleur
> En sanglots mal formés exhale sa douleur;
> Sa bouche encore ouverte, et sa vue égarée,
> Rappellent sa grande ame à peine séparée,
> Et son courroux mourant fait un dernier effort
> Pour reprocher aux dieux sa défaite et sa mort.

Dans l'acte V, sc. 1, c'est, selon lui, parler en homme qui badine et non qui raconte un événement aussi grave, que de dire du corps de Pompée:

> Où la vague en courroux semblait prendre plaisir
> A feindre de le rendre, et puis s'en ressaisir.

Il cite d'autres exemples qui ne lui paraissent pas moins choquants dans *Cinna*, dans *Héraclius* et dans *Horace*. De Corneille, il passe à Racine; plusieurs des traits qu'il lui reproche, sont tirés, il est vrai, de la *Thébaïde* et d'*Alexandre*; mais il en trouve aussi dans *Esther*, dans *Iphigénie* et dans *Phèdre*. On pense bien que dans cette dernière, il ne fait pas grâce au fameux vers:

> Le flot qui l'apporta recule épouvanté.

Voilà pour les pensées. Quant aux expressions, il en reprend en-

core un plus grand nombre; il lui semble qu'en général on nous attribue trop libéralement le mérite de la simplicité et celui de réunir dans la tragédie la noblesse du vers au caractère de la prose. Souvent, dit-il, nous corrompons, par des phrases trop poétiques, cette réunion si convenable; P. Corneille lui paraît tomber fréquemment dans ce défaut, et comme cela est, selon lui, assez généralement reconnu, il le laisse à part pour citer préférablement des exemples tirés de Racine, de Thomas Corneille, de Voltaire, de Lafosse. Les vices dont il les accuse consistent dans l'abus des tropes et des autres figures du discours, éloignées du langage commun, dans les périphrases inutiles, dans les épithètes et autres mots superflus. L'abus des tropes dérive tantôt de leur fréquent emploi, et tantôt de leur hardiesse. Le langage des tragédies françaises est un tissu perpétuel d'abstractions, de signes des choses pris pour les choses mêmes, de parties prises pour le tout, de métaphores, et autres figures semblables. Les vertus, les vices et les autres qualités abstraites y sont le plus souvent des personnages en action. C'est la haine qui jure, qui voit fuir sa victime ou qui tremble; c'est la tremblante fureur qui se laisse désarmer, ou la vertu qui craint le désespoir, ou la gloire qui rougit de conseiller le parti de la fuite; et il cite les auteurs, les pièces, les scènes où se trouvent ces expressions. A l'égard des signes pour les choses, les trônes, les couronnes, les sceptres, les lauriers, les fers et les chaînes, sont, dit-il, des formules que l'on a sans cesse dans l'oreille. — Les expressions métaphoriques sont très bien placées dans la tragédie, comme propres à exprimer les passions violentes; et ce critique difficile avoue qu'il y a souvent dans les pièces françaises des passages où elles sont heureusement employées; mais leur retour trop fréquent est vicieux, et il l'est de deux manières, par leur abondance, qui fait qu'elles constituent une grande partie de l'élocution générale, et par la répétition affectée de plusieurs. Il y a, si on l'en croit, peu de scènes où l'on ne rencontre les orages ou les tempêtes pour les adversités, l'abîme pour l'excès des maux, la

foudre pour le châtiment, la victime pour celui qui succombe ou qui souffre, le bourreau pour la personne ou la chose qui fait souffrir, la flamme pour l'amour, etc. Le critique n'est pas moins blessé de la hardiesse de ces figures que de leur répétition. Quand Racine fait dire à Mithridate :

> Et la triste Italie, encor toute fumante
> Des feux qu'a rallumés sa liberté mourante ;

il demande si l'on ne croirait pas entendre un poète lyrique, au lieu d'un grave personnage. Il ne pardonne point à Ulysse de dire, dans *Iphigénie*, que :

> Déjà de tout le camp la discorde maîtresse
> Avait sur tous les yeux mis son bandeau fatal,
> Et donné du combat le funeste signal ;

Ni à Iphigénie elle-même de dire à Eriphile :

> Voilà donc le triomphe où j'étais amenée !
> Moi-même à votre char vous m'avez enchaînée ;

Et il fait remarquer dans ce vers l'application du mot *char*, à un triomphe amoureux et métaphorique. — Les autres figures éloignées du langage commun qui le choquent souvent dans nos tragédies, sont les allégories et les apostrophes. Exemple des premieres ; Iphigénie, condamnée à mort, dit à Achille :

> Songez, seigneur, songez à ces moissons de gloire
> Qu'à vos vaillantes mains présente la victoire ;
> Ce champ si glorieux où vous aspirez tous,
> Si mon sang ne l'arrose est stérile pour vous.

Exemple de la seconde ; Mithridate dit à ses fils :

> Non, princes, ce n'est point au bout de l'univers
> Que Rome fait sentir tout le poids de ses fers,
> Et de près, inspirant les haines les plus fortes,
> Tes plus grands ennemis, Rome, sont à tes portes.

Un pareil tour, dit-il, est permis à l'enthousiasme d'un poète ; mais dans la bouche de tout autre, il tient du fanatique. — Les périphrases, et les épithètes redondantes ou superflues sont encore

des vices qu'il ne nous pardonne pas. Il condamne même dans Racine ces beaux vers qu'OEnone adresse à Phèdre :

> Les ombres par trois fois ont obscurci les cieux,
> Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux;
> Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure
> Depuis que votre corps languit sans nourriture.

Enfin la nuit obscure, la sombre nuit, la profonde mer, et tant d'autres épithètes que nous employons sans cesse, ou pour la mesure du vers, ou pour les besoins de la rime, lui paraissent aussi déplacées dans la tragédie qu'elles sont excusables et même souvent louables dans la poésie lyrique ou dans l'épopée.

Muratori dans sa *Perfetta poesia* et d'autres auteurs italiens ont fait les mêmes reproches à nos poètes tragiques. Souvent il leur arrive de reprendre, comme affecté ou recherché, ce que l'habitude nous fait regarder comme naturel et simple. Mais dans les occasions même où nous ne serions pas de leur avis, leurs critiques peuvent nous apprendre à examiner, sous des points de vue nouveaux, des questions que nous regardons trop légèrement comme jugées. Ce dissentiment entre eux et nous peut aussi nous expliquer pourquoi ils refusent souvent de souscrire aux critiques que nous faisons du style de leurs poètes, lors même qu'elles nous paraissent dictées par la raison et par le goût.

Page 240, ligne 8. — « Une petite pièce de Machiavel, en trois actes et en prose..... si licencieuse, qu'on n'a même pas osé lui donner un titre. » J'ai donné, dans la note (3), une idée sommaire du sujet de cette comédie; mais je me suis trompé au commencement de cette même note, en lui donnant le titre de *Commedia sine nomine*. Celle qui porte réellement ce titre est en prose, mais en cinq actes, imprimée à Florence, chez les Juntes, 1574, in-8°., et entièrement différente de celle de Machiavel : elle est fort rare. Il n'en est point fait mention dans la Dramaturgie de l'*Allacci*, ni dans le t. V du *Quadrio*. On ignore le nom de l'auteur. « Si quelqu'un nous demandait, est-il dit dans le prologue, comment cette comédie s'appelle, nous ne pourrions le lui dire ; c'est une orpheline;

elle nous est tombée, sans père ni mère, entre les mains, et nous ne savons de qui elle est née. Ainsi, en attendant que vous la baptisiez, nous l'appellerons *comédie sans nom.* » Le sujet en est romanesque et l'intrigue compliquée. Alonzo, riche espagnol, vivait à Barcelonne avec deux fils jumeaux et encore enfants, l'un nommé Fernand et l'autre Alvar. L'Inquisition l'ayant voulu faire arrêter comme infidèle ou hérétique, il se sauve à Maïorque avec son fils Fernand. Il y est reçu par Paul et par Thérèse, qui ont deux filles encore en bas âge. Les deux familles s'allient en mariant Fernand avec Aldance, l'une des deux filles de Paul et de Thérèse, quoiqu'ils ne soient âgés chacun que de quatre ans. L'inquisition poursuit à Maïorque, non seulement Alonzo, mais Paul et Thérèse, accusés d'être de la même secte. Leur maison est entourée pendant la nuit; on y met le feu; ils s'échappent; chacun s'enfuit de son côté. Alonzo passe en Italie, et après avoir parcouru Venise, Padoue et plusieurs autres villes, se retire enfin à Florence. Pour éviter de nouvelles persécutions, il change de nom et se fait appeler Rodrigue. Cependant Thérèse est arrivée de son côté en Italie avec sa fille Aldance, et c'est aussi à Florence qu'elle s'est fixée. Sa seconde fille Valentine, prise dans son lit par les satellites de l'inquisition, lors du désastre de sa maison, n'a point été condamnée au feu, *non è condannata al fuoco*, dit le texte, *come tutt' altra famiglia*; par pitié pour son enfance, on s'est contenté de la vendre comme esclave, sous le nom de *Quirilla.* Quelques années après, la fortune l'a fait se trouver à Venise, lorsqu'Alonzo y faisait quelque séjour; il l'a achetée sans la connaître, et l'a emmenée avec lui à Florence. Il y a quinze ans que tous ces événements se sont passés. A Barcelonne, au temps des premiers malheurs d'Alonzo, son second fils Alvar avait été sauvé par un fidèle domestique, et, après bien des aventures, il était aussi arrivé dans la capitale de la Toscane. Alonzo a rencontré Thérèse, restée veuve, et en est devenu amoureux sans la reconnaître et sans en être reconnu. Pour lui plaire, il lui a fait présent de sa jeune esclave *Quirilla.* Son fils Fernand aime Aldance et en est aimé; son autre

fils Alvar aime la jeune esclave. Ces trois intrigues sont conduites chacune à l'insu des parties qui n'y sont pas intéressées; elles finissent par une reconnaissance générale et par le triple mariage d'Alonzo avec Thérèse, d'Alvar avec celle qui cesse d'être esclave et de s'appeler *Quirilla*, pour reprendre son nom de Valentine, et de Fernand avec Aldance, qui reconnaît en lui son petit mari de Maïorque.

Les exploits de l'inquisition, dans cette île et à Barcelonne, qui servent de premier fondement à la pièce, sont sans doute ce qui a empêché l'auteur de se faire connaître, et c'est pour la même raison que le *Quadrio*, jésuite, et l'*Allacci*, attaché à la cour de Rome, n'ont rien dit de cette comédie dans les catalogues, d'ailleurs si complets, qu'ils ont donnés des comédies italiennes.

Pag. 313, note (1). — « Voyez ce que dit Marmontel sur la comédie italienne. » M. *Napoli-Signorelli*, à qui l'on peut reprocher des combats trop fréquents et des victoires trop faciles remportées sur les critiques du théâtre de son pays, n'a pas de peine à triompher de tout ce que dit ici l'auteur de la *Poétique française* sur la jalousie des Italiens, sur leurs vengeances cruelles et sur les intrigues périlleuses qui doivent en résulter dans leurs comédies. Il en triomphe un peu longuement, *Stor. crit. de' Teat. ant. e mod.*, t. III, p. 190 et suiv., et il y revient un peu trop souvent; mais il ne cesse d'avoir raison que parce qu'il a trop raison, et il est toujours fâcheux qu'un auteur français de réputation lui ait donné tant d'avantage.

Pag. 450, lig. 13. — « Les auteurs italiens qui ont écrit sur ce genre de spectacles (le drame en musique) ont cru devoir le défendre du reproche d'invraisemblance, etc. » J'ai parlé ailleurs des réponses que l'auteur italien de l'*Histoire des Théâtres* a cru devoir faire aux critiques français; la forme de ces réponses n'en vaut pas toujours le fond. Par exemple, sur cette question relative à la vraisemblance de la musique employée comme langage, il aurait pu se dispenser de répondre de cette manière : « Les petits pédants et

les petits auteurs ultramontains, étrangers peut-être aux lettres grecques, latines et italiennes, comme aux bons principes du raisonnement, reprochent aux Italiens ce genre défectueux, à leur avis, qui envoie les héros *mourir en chantant et en faisant des roulades*. Ces messieurs, il faut le dire, sont les véritables originaux des *Érudits à la violette*, de mon ingénieux ami le signor *Cadalso y Valle*. A peine lisent-ils, en se faisant coiffer, quelques dictionnaires superficiels, ou quelques feuilles périodiques où l'on copie à la hâte dans une langue ce qui est écrit dans une autre; et c'est d'après ces matériaux précieux qu'ils prononcent avec une sécurité magistrale que le chant rend une pièce dramatique invraisemblable. » T. III, p. 300. Il y a long-temps que ces questions ont été discutées et décidées, d'un ton un peu différent de celui-ci, au-delà comme en deçà des monts. Ce joli portrait que M. *Signorelli* trace des érudits français, a rarement eu d'autres originaux que les perruquiers français, que les Italiens ont quelquefois la simplicité de regarder comme des petits maîtres. L'espagnol *Cadalso y Valle*, ami de notre critique, est ou était sans doute un écrivain fort ingénieux; mais je le plains, si le mot qu'on cite de lui est ce qu'il y a de plus spirituel dans ses ouvrages. J'ai désiré plus haut (p. 5.) que mes compatriotes renonçassent à des décisions tranchantes sur la littérature des autres nations, qui font *qu'elles nous accusent d'ignorance, d'orgueil, d'impolitesse et de légèreté*; je les ai exhortés *à rougir de ces opinions aussi fausses qu'inciviles et inhospitalières*. J'y exhorte aussi les Italiens, les Espagnols, les Allemands, les Anglais, toutes les nations civilisées et lettrées. C'est bien assez des obstacles que les barrières naturelles, les circonscriptions géographiques et politiques, les formes de gouvernement, les différences de langues et les guerres mettent entre les différentes races d'hommes, sans que les goûts exclusifs, les préjugés nationaux, les décisions irréfléchies, les sarcasmes et les ressentiments, s'opposent encore à la libre communication et à la propagation des lumières.

Page 479, lign. 15. — « O Thésée! ô mon cher Thésée! etc. » La rareté des exemplaires de l'*Arianna*, qui n'a point été réimprimée dans les OEuvres de *Rinuccini*, me fait croire qu'on verra avec plaisir le texte de cette scène touchante.

AR. *O Teseo, o Teseo mio,*
Sì che mio ti vò dir, che mio pur sei,
Benche t'involi, ahi crudo, a gli occhi miei.
Volgiti, Teseo mio,
Volgiti, Teseo, o Dio!
Volgiti in dietro a rimirar colei
Che lasciato ha per te la patria e il regno,
E in queste arene ancora
Cibo di fiere dispietate e crude
Lascerà l'ossa ignude,
O Teseo, o Teseo mio,
Se tu sapessi, o Dio!
Se tu sapessi, oimè, come s'affanna
La povera Arianna,
Forse, forse pentito
Rivolgeresti ancor la prora al lito;
Ma con l'aure serene
Tu te ne vai felice; ed io quì piango.
A te prepara Atene
Liete pompe superbe; ed io rimango,
Cibo di fiere, in solitarie arene.
Te l'uno e l'altro vecchio parente
Stringerà lieto; ed io
Più non vedrovvi, o Madre, o Padre mio!
COR. *Ahi, che'l cor mi si spezza!*
A qual misero fin correr ti veggio,
Sventurata bellezza!
AR. *Dove, dove è la fede*
Che tanto mi giuravi?

Così ne l'alta sede
Tu mi ripon degli avi?
Son queste le corone
Onde m'adorni il crine?
Questi gli scettri sono,
Queste le gemme e gli ori?.....
Lasciarmi in abbandono
A fera che mi strazzi e mi divori!
Ah Teseo, ah Teseo mio,
Lascierai tu morire
In van piangendo, in van gridando aita,
La misera Arianna,
Ch' a te fidossi, e ti diè gloria e vita?

Cor. *Vinta da l'aspro duolo,*
Non s'accorge, la misera, ch' indarno
Vanno i preghi e i sospir, con l'aure, a volo.

Ar. *Ahi, che non pur risponde;*
Ahi, che più d'aspe è sordo a' miei lamenti.
O nimbi, o turbi, o venti
Sommergetelo voi d'entr' a quell' onde!
Correte, orche e balene,
E de le membra immonde
Empiete le voragini profonde!
Che parlo, ahi, che vaneggio?
Misera, oimè, che chieggio?
O Teseo, o Teseo mio,
Non son, non son quell' io,
Non son quell' io, che i feri detti sciolse;
Parlò l'affanno mio, parlò il dolore,
Parlò la lingua sì, ma non già il core; etc.

Pag. 483, lig. 14.—« On peut douter que la musique naissante ait pu donner de l'agrément à ces caricatures grotesques. » On

peut bien appeler ainsi ce dialogue entre le valet *Francatrippa* et les juifs, à qui il vient proposer quelques effets à mettre en gage. Il frappe à leur porte :

Tich, tach, toch.
Tich, tach, toch.
O hebreorum gentibus
Su prest : avri su, prest;
Da hom da ben, che tragh zo l'us.
EBREI. *Ahi Barachai,*
Badanai, Merdochai,
An biluchen, chet milotran;
La Baracabà, etc.

Mais il y a dans une scène précédente, entre le capitaine espagnol et Isabelle, matière à un joli duo bouffon. Ne me jouez plus de ces tours, dit le capitaine, car peu s'en est fallu que je ne sois mort de douleur :

ISAB. *S'agli arcabugi, ed alle colubrine*
Sete uso a far gran core
Perchè temete poi scherzi d'amore ?
CAPIT. *Perchè todo vince amor.*
ISAB. *Amor non sò, ma voi ben mi vincesti,*
Quando vi fei signore
Di questà vita, di questo core.
CAPIT. *Decidme, mi signora,*
De quien son estas tetiglias ?
ISAB. *Del capitan Cardon.*
CAPIT. *Y los oscios, y las orescias ?*
ISAB. *Del capitan Cardon.*
CAPIT. *Y el rostro, y las narices ?*
ISAB. *Del capitan Cardon.*
CAPIT. *La fruente y la cabezza ?*
ISAB. *Del capitan Cardon.*

CAPIT. *Y la capegliadura?*
ISAB. *Del capitan Cardon.*
CAPIT. *Los dientes, y los labios?*
ISAB. *Del capitan Cardon.*
CAPIT. *La vida y el Corazon?*
ISAB. *Del capitan Cardon.*
CAPIT. *O muy contiento!*
O muy tam bien amado!
Y de mi dama muy avventurado!

Seulement aujourd'hui on répéterait un peu moins long-temps le même jeu, et l'on donnerait, en finissant, à Isabelle, trois vers de la même mesure que ceux du capitaine, et qu'elle chanterait en même temps.

FIN DU SIXIÈME VOLUME.

FAUTES A CORRIGER

DANS CE VOLUME.

Page 4, ligne 22, *Macchiavel;* lisez : Machiavel.

30, 25, *chaise;* lisez : chaire.

49, 10 et 11, *le fonds de l'histoire*, lisez : le fond. La même faute revient plusieurs fois dans la première moitié du volume; il suffit d'en avertir une fois.

91, 23, *vingt ans après;* lisez : douze ans après.

94, 4, *malheure mère;* lisez : malheureuse mère.

103, 16, *Poliphonte;* lisez : Polyphonte.

104, 2 et 12, *idem*, et jusqu'à la fin du chapitre, partout où ce nom est écrit ainsi.

115, 1, *un;* lisez : une.

290, 17, *retrouve le mari qu'elle avait perdu dans l'un de ses deux amants;* lisez : retrouve dans l'un de ses deux amants le mari qu'elle avait perdu.

321, 4, *y avaient mises;* lisez : avaient mises à l'art théâtral.

426, 26, après *tu le voudras*, mettez une simple virgule.

449, 2, *ont*; lisez : dont.

450, dernière, *Pianelli*; lisez : *Planelli.*

464, 17, *de' Cavalieri;* lisez : *del Cavaliere.*

TABLE DES CHAPITRES.

DEUXIÈME PARTIE.

Page

CHAP. XIX. — De la tragédie italienne au seizième siècle. La *Sophonisbe* du Trissino ; la *Rosmonde* et l'*Oreste* du Rucellai................. 1

CHAP. XX. — Suite de la Tragédie. *Tullie*, de Lodovico Martelli ; *Antigone*, de l'Alamanni ; neuf tragédies de Giraldi Cinthio ; huit de Louis Dolce ; *Canace*, de Sperone Speroni ; *Torrismondo*, du Tasse ; *Œdipe*, de l'Anguillara ; *Mérope*, du comte Torelli......... 61

CHAP. XXI. — Fin de la Tragédie. *Astyanax*, de Grattarolo ; *Acripanda*, de Decio da Orte ; *Sémiramis*, du Manfredi ; *Orazia*, de l'Aretin ; dernières observations.............. 113

CHAP. XXII. — De la Comédie italienne au seizième siècle. La *Calandria*, du cardinal Bibbiena ; les cinq comédies de l'Arioste ; la *Mandragola* de Machiavel................ 148

CHAP. XXIII. — Comédies de l'Arétin ; notice sur sa vie ; comédies du Cecchi, du Lasca, du Dolce, du Parabosco, d'Ercole Bentivoglio, de Francesco d'Ambra, du Secchi, du Ruzzante, d'Andrea Calmo, des Intronati de Sienne, etc. Fin de la Comédie........... 242

CHAP. XXIV. — Du Drame pastoral en Italie au seizième siècle ; pièces qui précédèrent l'*Aminta* du Tasse ; analyse de l'*Aminta* ; pièces qui le

Page

suivirent et qui précédèrent le *Pastor fido* du Guarini.......................... 317

Chap. XXV. — Notice sur la vie de Battista Guarini ; examen du *Pastor fido* ; pastorales qui le suivirent ; fin du drame pastoral.................. 379

Chap. XXVI.—Du Drame en musique, ou du Mélodrame en Italie au seizième siècle ; sa naissance, ses premiers progrès........................ 450

Notes ajoutées.................................... 487

FIN DE LA TABLE DU SIXIÈME VOLUME.

